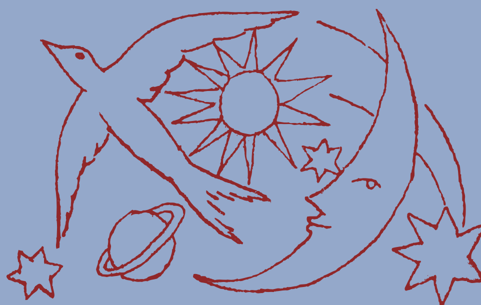
Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

Núm. 6 · 2017



[publicacions]
urv

DADES CATALOGRÀFIQUES. SERVEI DE BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Estudis de Literatura Oral Popular [Recurs electrònic]. = *Studies in Oral Folk Literature* – Revista electrònica. – N. 6 (2017)- . – Tarragona : Publicacions URV, 2017 -

Anual
Títol variant : Studies in Oral Folk Literature
Textos principalment en català, però també en castellà, francès i anglès
Publicació realitzada per l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili
ISSN 2014-7996
Accés lliure: http://revistes.publicacionsurv.cat/index.php/elop/index

1. Tradició oral - Revistes. 2. Literatura popular – Revistes. 3. Tradició oral – Història i crítica -- Revistes. 4. Literatura popular – Història i crítica -- Revistes. 4. Folklore – Revistes. I. Universitat Rovira i Virgili. Arxiu de Folklore . II. Publicacions URV. III. Studies in Oral Folk Literature Títol.

Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

SECRETARIA
Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Av. de Catalunya, 35
43002 Tarragona
www.arxiudefolklore.cat
folk@urv.cat

EDITA
Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Av. de Catalunya, 35 · 43002 Tarragona
www.publicacions.urv.cat
publicacions@urv.cat

ISSN: 2014-7996
Dipòsit legal: T-1198-2012

Amb el suport del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) (2017 SGR 599) i de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català.

Taula de continguts

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 6, 2017 | DOI: 10.17345/elop2017
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Presentation

In her 2014 doctoral thesis on the folklorist Adelaida Ferré i Gomis and her corpus of folktales, Laura Villalba states that:

> As in most scientific disciplines, the role of women in the history of Catalan folklore, although not deliberately silenced, has most certainly been neglected. The work of these folklorists has received virtually no academic attention and, as a consequence, the results of their collective and individual efforts have remained largely unknown until very recent times. In fact, international scientific research on women folklorists began little more than thirty years ago in the last two decades of the 20th century and has since gathered momentum, at least in the case of Catalan, during the first decade of the 21st century.*

Three years later, the journal *Estudis de Literatura Oral Popular* has decided that it would like to make its own modest contribution to recognising the role of women in the history of folklore with this sixth edition of the journal on the theme of "Women and folklore". As Laura Villalba explains, it is true that there have been attempts by local institutions and in strictly academic circles to give women their full due as students of folklore and to study their work in its own right; however, much remains to done to shed light on the names and work of these women. The principal objective should be to put each one in her rightful place in the history of folk literature.

The bulk of the present edition consists of seven academic articles on this specific area of study. The journal's

Presentació

En la seva tesi doctoral, centrada en l'estudi de la figura d'Adelaida Ferré i Gomis com a folklorista i en el seu corpus rondallístic, Laura Villalba afirmava l'any 2014:

> Com ha succeït en la majoria de disciplines científiques, el paper que han tingut les dones en la història del folklore català ha estat si no silenciat sí clarament negligit. El treball d'aquestes folkloristes gairebé no ha estat estudiat i, en conseqüència, els resultats de l'esforç col·lectiu i individual que van fer no s'ha conegut fins a temps molt recents. De fet, la recerca científica a nivell internacional sobre dones folkloristes, en el sentit de subjectes de la disciplina folklòrica, s'inicià fa poc més de trenta anys, en les darreres dues dècades del segle XX i ha pres força, sobretot pel que fa al cas català, en el primer decenni del segle XXI.*

Tres anys més tard, des d'*Estudis de Literatura Oral Popular* volem aportar el nostre granet de sorra a aquesta reivindicació del paper de les dones en la història del folklore, i és per això que el sisè número de la revista està dedicat a «Dones i folklore». Si bé és cert (i la mateixa Laura Villalba així ho explica) que s'han fet esforços des d'institucions locals i també des de l'àmbit estrictament acadèmic per posar on correspon el paper actiu desenvolupat per les dones com a estudioses del folklore i també com a objecte d'estudi, cal persistir en aquesta tasca d'estudiar (i donar a conèixer) els noms i les obres de les protagonistes del nostre folklore. L'objectiu no hauria de ser altre que el de posar cadascú en el paper que li pertoca en la història de la literatura popular.

* Laura Villalba Arasa: «Adelaida Ferré i Gomis, folklorista. Edició, catalogació i estudi del seu corpus rondallístic». Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 10/10/2014, p. 603. <http://hdl.handle.net/10803/293910>

international and multilingual nature means that, although these studies primarily focus on certain authors within the history of Catalan folklore, there are also contributions from outside the Catalan speaking areas, both in terms of authors and subject matter. M. Magdalena Gelabert (Universitat de les Illes Balears) begins this edition with a study entitled “El tractament de la dona com a pensadora a l’*Aplec de Rondaies Mallorquines* d’Antoni M. Alcover”, in which she highlights the depiction of women as protagonists of folktales in which they use their ingenuity and intellectual ability to resolve the challenges they face, in contrast to the typical depiction of female characters as passive objects or mere trophies for the hero. From the Universidad Nacional de Educación a Distancia, Margarita González Andújar presents “El cuento *colorao*: mujeres de La Manchuela y cuentos eróticos”, in which she focuses on the storytellers from the La Manchuela region and their repertoire. Using a sample of collected material, she highlights the formal characteristics of these erotic tales which feature various stylistic resources and varying degrees of sexual explicitness. The poetry of Maria Mercè Marçal is the focus of the article Montserrat Palau Vergés (Universitat Rovira i Virgili) entitled “La utilització del folklore i la literatura popular per configurar l’ordre simbòlic de la mare i una escriptura femenina en la poesia de Maria Mercè Marçal”. Folk literature has a prominent presence in Marçal’s poetry and, as Palau explains, she specifically uses it to create a symbolic world governed by the figure of the mother, as opposed to the dominant patriarchy. Pere Rosselló Bover, from the Universitat de les Illes Balears, contributes an article entitled “Les dones i la recopilació del *Cançoner*

El gruix d’aquest número està format per set articles que són una aportació acadèmica a aquest camp d’estudi concret. D’acord amb la idiosincràsia de la publicació (una volguda vocació internacional i multilingüe), aquests estudis se centren en autores determinades dins de la història del folklore català, però també hi tenen cabuda les aportacions fetes des d’institucions de fora de les terres de parla catalana, tant pel que fa a les autores dels articles com a les autores i els corpus estudiats. M. Magdalena Gelabert (Universitat de les Illes Balears) enceta el dossier monogràfic amb l’estudi «El tractament de la dona com a pensadora a l’*Aplec de Rondaies Mallorquines* d’Antoni M. Alcover», on destaca precisament el paper de la dona (protagonista de rondalles, en aquest cas) com a personatge actiu que utilitza el seu enginy i la seva capacitat intel·lectual per resoldre els desafiaments plantejats. Ens allunyem, així, de la mirada del personatge femení en les rondalles com a objecte passiu o com a simple premi per a l’heroi. Des de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Margarita González Andújar presenta «El cuento *colorao*: mujeres de La Manchuela y cuentos eróticos». Les narradores de la comarca de La Manchuela i el seu repertori focalitzen l’interès de González. A partir d’una mostra del material recopilat, es poden veure les característiques formals d’aquestes rondalles de temàtica eròtica que utilitzen recursos estilístics diversos, així com una gradació diferent quant a l’explicitació sexual. La poesia de Maria Mercè Marçal centra l’atenció de Montserrat Palau Vergés (Universitat Rovira i Virgili) a «La utilització del folklore i la literatura popular per configurar l’ordre simbòlic de la mare i una escriptura femenina en la poesia de Maria Mercè Marçal». La literatura popular té una presència destacada en la producció poètica de l’escriptora. Com explica Palau, Marçal en fa un ús concret, que no és altre que

Popular de Mallorca, del P. Rafel Ginard i Bauçà". Rosselló examines the role women played in collating and preserving the songs included in Father Ginard's famous collection and analyses the folklorist's own role regarding the anti-feminist subject matter of many folk compositions. Marina Sanfilippo (Universidad Nacional de Educación a Distancia) presents the article "*'Nca, Signuri, si riccunta di Agatuzza*: Agata Messia y otras narradoras sicilianas en las recopilaciones de Giuseppe Pitrè". Giuseppe Pitrè's informants, particularly Agatuzza Messia, played a key role in the collections of folktales and legends published by the Italian folklorist. Sanfilippo uses various sources to analyse Messia's competence as a narrator, including the relation between folklorist and narrator. The fieldwork carried out by Celeste Seoane (Official School of Languages in A Coruña) in Egypt's New Valley, totalling 53 tales, provides the basis for the article "¿Y vivieron felices y comieron perdices?: La mujer casada en los cuentos populares de los oasis del Valle Nuevo (Egipto)". Seoane analyses how the dramatic elements in these tales are intensified by the actions of the female protagonist and the difficulties she faces after marrying. Finally, Sílvia Veà Vila, from the Universitat Rovira i Virgili, presents "El rol de les protagonistes dels relats etnopoètics lligats a topònims de la Ribera d'Ebre, la Terra Alta i el Priorat", in which she examines 17 tales collected in the Tarragona area and their connection with the land and the roles played by their female protagonists.

The review section includes a critical reading of four publications: the volume *Festa popular, territori i educació*, which is a collection of papers presented at the 6th Conference on Popular Culture held in Ontinyent and Bocairent in 2015; the

el de crear un món simbòlic de l'ordre de la mare, en contrast amb l'ordre patriarcal dominant. Pere Rosselló Bover, des de la Universitat de les Illes Balears, estudia la importància de «Les dones i la recopilació del *Cançoner Popular de Mallorca*, del P. Rafel Ginard i Bauçà». Rosselló s'acosta al paper que van tenir les dones en la recol·lecció i també en la conservació del recull de cançons del pare Ginard, així com en el paper adoptat pel mateix folklorista vers la temàtica antifeminista de moltes composicions populars. Marina Sanfilippo (Universidad Nacional de Educación a Distancia) presenta «*'Nca, Signuri, si riccunta di Agatuzza*: Agata Messia y otras narradoras sicilianas en las recopilaciones de Giuseppe Pitrè». El paper de les informants de Giuseppe Pitrè, especialment el d'Agatuzza Messia, va ser clau en els reculls de rondalles i llegendes publicats pel folklorista italià. Sanfilippo analitza la competència de Messia com a narradora a partir de diverses fonts, entre les quals hi ha la relació entre el folklorista i la narradora. El treball de camp realitzat a la Vall Nova d'Egipte per part de Celeste Seoane (Escola Oficial de Idiomas da Coruña), amb un total de 53 rondalles recopilades, dona com a fruit l'estudi «¿Y vivieron felices y comieron perdices?: La mujer casada en los cuentos populares de los oasis del Valle Nuevo (Egipto)». Seoane analitza el paper que la protagonista femenina té en aquestes rondalles, amb les dificultats que pateix després del matrimoni, fet que accentua l'element dramàtic de l'argument. Finalment, Sílvia Veà Vila, de la Universitat Rovira i Virgili, presenta «El rol de les protagonistes dels relats etnopoètics lligats a topònims de la Ribera d'Ebre, la Terra Alta i el Priorat», a partir de 17 relats recollits en aquestes comarques tarragonines. La vinculació amb el territori, així com el paper que desenvolupen les protagonistes en els relats, centren l'atenció de l'estudi.

Portuguese version of the catalogue of Portuguese folktales by Paulo Jorge Correia and Isabel David Cardigos; the study *Els morts agraïts* by Joan Mahiques; and the book *Quan les revistes conten rondalles* by Mònica Sales de la Cruz.

There is also news from four national and international scientific meetings, namely the 12th Meeting of the Ethnopoetry Studies Group with the theme "Ethnopoetry, terminology and the media", held in Sueca in 2016; the 5th International Conference on the Romancero at the Universidade de Coimbra, in June 2017; the colloquium "Oralités, de l'enquête à l'écoute", held in Carcassonne in September 2017, and, finally, the conference "Archives as Knowledge Hubs: Initiatives and Influences" held in Tartu, Estonia, at the end of September 2017.

The articles in this edition of the journal are a contribution from the world of academia which we hope, to echo once again the sentiments expressed by Laura Villalba, will shed light on the hidden role of women in the history of folklore.

Emili Samper Prunera
Universitat Rovira i Virgili

La secció de ressenyes d'aquest número inclou la lectura crítica de quatre publicacions: el volum col·lectiu *Festa popular, territori i educació*, fruit de les aportacions presentades al VI Curs de Cultura Popular celebrat a Ontinyent i Bocairent el 2015; el catàleg de rondalles portugueses de Paulo Jorge Correia i Isabel David Cardigos, en la seva versió portuguesa; l'estudi d'*Els morts agraïts* de Joan Mahiques, i el llibre *Quan les revistes conten rondalles* de Mònica Sales de la Cruz.

Les notícies donen compte de la celebració de quatre trobades científiques nacionals i internacionals: la XII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics: «Etnopoètica, terminologia i mitjans de comunicació», celebrada a Sueca el 2016; el V Congreso Internacional de Romancero de la Universidad de Coimbra, de juny de 2017; el col·loqui «Oralités, de l'enquête à l'écoute», celebrat a la ciutat de Carcassona al setembre de 2017, i, finalment, el congrés «Archives as Knowledge Hubs: Initiatives and Influences» de Tartu, a Estònia, de finals de setembre d'aquest mateix any.

Parafrasejant de nou Laura Villalba, esperem, amb aquest número de la revista, contribuir a la recuperació de les genealogies femenines que han romàs amagades en la història del folklore tot esperant algun dia veure la llum. Aportacions com les que configuren el dossier «Dones i folklore» són una manera de contribuir a aquesta recuperació des de l'àmbit acadèmic.

Emili Samper Prunera
Universitat Rovira i Virgili

Dones i folklore

Women and folklore

El tractament de la dona com a pensadora en l'*Aplec de rondaies mallorquines* d'Antoni M. Alcover

M. Magdalena Gelabert i Miró
Universitat de les Illes Balears
mmgelabert@gmail.com

Resum
*En l'*Aplec de Rondaies *d'Antoni M. Alcover apareixen tipus de dones molt diverses. Hi trobam dones que es presenten des de la perspectiva de la intel·ligència i és la seva capacitat intel·lectual un dels trets principals que les caracteritza. Aquestes dones tant poden pertànyer a la reialesa —o a classes socials altes— com a la pagesia; tant poden ser joves com velles; fadrines com casades. La capacitat de pensar de les dones i el seu enginy fan que, en moltes ocasions, superin les figures masculines i que siguin elles les que donin la solució als problemes que sorgeixen al llarg de la trama. Amb l'anàlisi d'exemples diversos de l'Aplec d'Alcover. observam com la dona és considerada una figura de prestigi que mereix ser respectada per la seva capacitat de pensament i per la saviesa.*

Paraules clau
Rondalla; dona intel·ligent; dona sàvia; figures femenines; Alcover

Abstract
Many types of women are portrayed in the Aplec de Rondaies *by Antoni M. Alcover, some of whom are notable for their intelligence, and intellectual ability. These women may belong either to royalty and the upper classes or to the lower classes; they may be young or old and single or married. Through their perspicacity and resourcefulness, these women are frequently able outdo their male counterparts and find solutions to problems that emerge throughout the story. The following analysis of different examples from the Aplec by Alcover shows how the women in these stories are portrayed as figures of prestige who deserve to be respected for their intellectual ability and wisdom.*

Keywords
Folktale; intelligent women; wise women; female figures; Alcover

Rebut: 25-08-2017 | Acceptat: 13-09-2017

1. La diversitat de dones de l'*Aplec* d'Alcover

Les dones que apareixen en l'extens aplec de rondalles[1] d'Antoni M. Alcover (Manacor, 1862-Palma, 1932) són molt diverses i riques en matisos. Formen un ventall molt gran de personatges que corresponen a sectors socials diferents i a situacions variades. No hi ha límits per a les dones, més enllà dels propis de valors ètics que permeten la convivència en societat. Hi ha dones joves i velles, bellíssimes i lletges, extremadament intel·ligents i bambes, obedients i rebels, amoroses i desenfreïdes, dòcils i caparrudes, ben vestides i gairebé despullades, mares i madrastres, sogres, fadrines, casades, gegantes, bruixes, fades, pageses, reines i un llarg etcètera.

En general, els personatges de les rondalles són dibuixats de manera plana, sense gaire descripció psicològica i marcats amb trets molt generals i radicalment oposats uns dels altres, de tal manera que siguin fàcilment identificables amb els models i estereotips que el narrador vol transmetre. Això es produeix a causa de l'estil abstracte que caracteritza les rondalles d'arreu del món i també pel fet de provenir, de manera més o menys propera en el temps, de produccions orals.

Els personatges es descriuen de manera clara i amb atributs que els caracteritzen fàcilment i que els fan identificables amb un cop d'ull. Ja ens diu Lüthi que «Nel piano mondo della fiaba le singole figure risaltano e si distinguono esteriormente grazie ai loro nitidi contorni e ai loro colori pure» (1979: 37). Hi afegeix: «I personaggi della fiaba non sono fatti di carne e ossa, di una materia duttile, capace di adattarsi, in cerca di raporti, bensí di qualcosa di compatto, rigido e isolante» (1979: 53). En les rondalles d'Alcover no és exactament així, ja que els personatges són més descrits del que és habitual a causa de la potència de la seva intervenció com a escriptor.

2. Contra els prejudicis i tòpics: l'astúcia i la intel·ligència de les dones en les rondalles

Caterina Valriu, en un apartat titulat «La rondalla com a visió del món a través de la dona» (1998: 91-94), rebat el prejudici, produït probablement per una lectura poc aprofundida, que atribueix a les rondalles uns esquemes de pensament i de comportament masclistes. Parla sobre el paper actiu i destacat de la dona, quant a personatge de les rondalles i també com a transmissora. Al final, però, conclou: «Les rondalles parlen d'una realitat psíquica humana que sovint és comuna a ambdós sexes, d'uns processos psicològics, d'uns sentiments i unes reaccions que es donen per igual entre homes i dones» (1998: 94). També ho diu Temporal de manera clara: «La primera conclusió ben fonamentada, des del punt de vista de la relectura del mode nuclear, és que la rondalla meravellosa no estableix cap diferenciació antropològica entre heroïna i heroi» (2014: 184-185).

Tant en la vida real com en les rondalles, sovint la dona ha hagut d'amagar la intel·ligència i els coneixements que té, fins i tot la seva bellesa, perquè sap que això provoca reaccions en l'home, que intenta anul·lar el seu paper tot sometent-la, obligant-la a fer determinades tasques o tancant-la dins una torre. La dona

1 El corpus que hem analitzat en la nostra investigació en comprèn 433, tot i que no totes corresponen al gènere de la rondalla, sinó que també s'hi inclouen llegendes, anècdotes, etc. que Alcover agrupà en un sol recull.

ha hagut de crear estratègies per poder sobreviure dins un món de paràmetres andrògins a fi de no perdre la personalitat pròpia. Així, ha hagut d'usar l'astúcia, el silenci o la persuasió per poder escapar de situacions perilloses i desagradables. Mireille Piarotas (1996) distingeix dos tipus d'astúcia, l'ofensiva i la defensiva. La dona usa la primera per aconseguir alguna cosa que vol, per exemple anar-se'n del ball d'hora per augmentar l'interès del príncep; la defensiva és per deixar de fer alguna cosa a la qual se l'obliga, per exemple, demanar proeses amb la intenció de guanyar temps per no casar-se amb el fals heroi o amb qui ella no vol.

El nom i el prestigi de determinades dones fa que siguin conegudes i temudes pertot arreu, aquest és el cas de la reina d'Ongria. El pare d'«Es tres patrons», ALC. M. XI (1996: 118-131),[2] adverteix els seus fills que no s'atreveixin a anar al Port de la Reina d'Ongria, però la prohibició és incomplerta i els tres joves patrons acaben a les mans de la reina. Ella els posa messions i només el tercer, gràcies als advertiments dels seus germans que troba casualment al Port, serà capaç de superar la messió i de no sucumbir a l'efecte dels dormissons que ella els posa en el sopar. La figura de la reina d'Ongria representa la dona fatal, temuda per la seva intel·ligència —que s'expressa, sobretot, amb la seva eloqüència— i pel seu poder que pot superar el de qualsevol home.



[Imatge 1: Na Catalineta, la protagonista d'«Una gírgola que dugué coa», aconsegueix fugir del gegant]

2 Al llarg del present article, les citacions de les rondalles s'indiquen de la manera següent: en primer lloc, figura el títol de la rondalla i el tipus rondallístic, a continuació hi ha el nom de l'autor amb l'abreviació ALC. seguida per les lletres GG., quan es tracta de l'edició crítica de Josep A. Grimalt i Jaume Guiscafrè, o M. quan el volum forma part de l'edició popular de Francesc de B. Moll. Posteriorment, s'esmenta en numeració romana el número de volum: I-VII, per a l'edició de Grimalt i Guiscafrè, i I-XXIV, per a l'edició de Moll. Per acabar, s'inclou entre parèntesis l'any d'edició i la pàgina o les pàgines corresponents de la rondalla. Per a les citacions de les llibretes manuscrites, s'afegeix a l'abreviació ALC. l'abreviatura Lta. el número de plagueta corresponent en numeració romana: I-VI. Per al tipus rondallístic —en el cas d'aquesta rondalla no figura— s'ha consultat, sobretot, l'edició crítica de Grimalt i Guiscafrè i el portal RondCat.

En «Una gírgola que dugué coa» ATU 310 ALC. GG. I (1996: 432-456), la protagonista demostra tenir el valor i la intel·ligència suficients, en primer lloc, per aprendre com desfer-se del gegant, com fugir de la torre i esdevenir fada. En segon lloc, per valer-se sola dins un bosc i per travessar els entrebancs que li van sorgint. Aquests es presenten en forma de tres jovenells que pretenen passar la nit amb ella, però na Catalineta no es deixa intimidar i usa els seus poders de fada per ferlos repetir una mateixa tasca tota la nit, de tal manera que ells se n'escaliven i no tornen a molestar-la. Al llarg de la rondalla, observam com el pes i la personalitat de na Catalineta són molt superiors als de tots els altres personatges masculins. També supera els seus germans majors n'Aineta, l'heroïna de «S'abre de música, sa font d'or i s'aucell qui parla» ATU 707 ALC. GG. VI (2013: 207-223), atès que ella és qui aconsegueix els tres elements màgics als quals els seus dos germans no havien pogut arribar.

A través del desenvolupament d'aquests models, es recupera el paper de la dona des d'una perspectiva positiva i se la valora per les seves qualitats intel·lectuals. D'alguna manera, es compensa el pes de la tradició que durant segles ha intentat subjugar la dona al poder dels valors masculins, i ara es planteja una neutralitat que iguala les persones i que posa al mateix nivell el costat masculí i el femení. Marie-Louise von Franz explica que, per desfer el camí errat, basta seguir els principis de la Càbala:

> Par ailleurs, on connaît la version biblique selon laquelle la mort et la corruption sont apparues dans le monde par la faute d'Eve, et nous avons vu qu'une doctrine s'est dévelopée dans la Kabbale, où il est dit que cette satisfaction insatisfaisante est le résultat de la séparation qui s'est produite entre la Shekhina et Dieu: si le principe féminin était réhabilité et rejoignait la divinité, le monde retrouverait une harmonie. Si nous transposons sur le plan psychologique le sens de ces contes et de ces mythes, nous dirons que ces quelques exemples illustrent la blessure et l'appauvrissement psychiques qui découlent du refoulement et du mépris dans lequels est tenu, le plus souvent, le principe féminin. S'est pourquoi l'être humain sage et religieux et tous ceux qui s'efforcent de faire progresser la conscience travaillent à sa restauration et à elle de la hiérogamie ou mariage sacré des principes masculin et féminin (1984: 284-285).

3. Els nombrosos exemples

L'objectiu implícit en les rondalles és aquest mateix: el de donar el protagonisme adequat i equilibrat a les persones, independentment del seu sexe, tot fent camí en la restauració dels valors igualitaris universals. En moltes de les rondalles de l'*Aplec* d'Alcover, la dona hi apareix representada com a model d'intel·ligència i el seu prestigi intel·lectual és reconegut i compartit per la resta de personatges.

Algunes ja comencen presentant la dona a partir d'aquest tret, que és el que marcarà tota la trama, tal és el cas d'«En Pere tort» ATU 851 ALC. M. XVI (1997: 75-95): «Això era un rei que només tenia una fia, s'al·lota més llesta i sabuda que escaufava el sol. Sabia d'es llim de ses olles, tenia llengo per setze, i per coses envitricollades que li diguessen, mai la porien confondre ni capturar». Son pare fa unes dictes que es casarà amb ella aquell que li digui una endevinalla que ella no

sàpiga resoldre i «Ja ho crec que començaren a presentar-s'hi fadrins i més fadrins, i hi anaven els més desperts i que pretenien més de cames primes; i bé n'hi deien, d'endevinaies enrevisclades i fondes; però ella, encara no les hi acabaven de dir, com ja los ho entimava p'es morros, desllatigades», i encara afegeix una mica més endavant: «I per molts que n'hi anassen, i per desxondits que fossen, a tots sa fia del rei los deixava en es siti» (1997: 75).

El plantejament és clar des del principi: la ment de la dona supera amb escreix la dels homes més intel·ligents, no hi ha manera de poder-la guanyar a pensar. Només n'hi haurà un, en Pere, que serà capaç de vèncer-la tot plantejant-li una endevinalla que no sap resoldre, tal jove és descrit de la manera següent:

> un begantellot d'un llogaret, Pere de nom, fii d'una pobra viuda, més traïdor que un gat negre, més embuiós que una colla d'escrivans, tort d'un ui, però que en so que tenia condret hi veia més que els altres de quatre en quatre, per dematí que s'aixicassen. I lo bo era que si no el sospesaven bé, pareixia una galina orba, un beninoni, un beneit; però només ho era per no pagar s'hostalatge (ALC. M. XVI [1997: 76]).

Resulta molt significativa l'explicació detallada que Alcover aporta en aquesta rondalla sobre el procés de pensament de la princesa. L'autor es delecta en els detalls de com la dona s'hi implica, amb cos i ànima, de tal manera que, fins i tot els que l'envolten, s'hi veuen immersos. Quan en Pere li diu l'endevinalla per segona vegada:

> I ja tornàrem tenir sa fia del rei capficada i pensa qui pensa: un cop fixava els uis en terra, un cop a ses bigues. Allà li hauríeu vist fer-li feina, an aquell cap seu; i lo mateix d'un ca afamegat que li tiren un os, i s'hi aborda amb ses barres, i li clava ses dents, i les se fa croixir amb ses estretes que li pega, si veu que no li pot entrar ni esbrellar-lo, i el tira, i el torna prendre, i el torna tirar, i arriba a estar rabiós de tot, que se tornaria a un puat, lo mateix li succeí a sa fia del rei amb s'endevinaia d'En Pere. Bé n'hi donà, de voltes, bé la se mirà a sen endret i a sen revés, per damunt i per davall, per davant, per darrere i p'es costats: enlloc li afinà llivanya ni li pogué veure gens es demble. Bé s'hi va rompre ses banyes: no la va sebre desgatinyar, ni va sebre per ont hi anaven.
>
> La dona suava a les totes; son pare i sa mare tenien calfreds; tots els de la cort estaven astorats (ALC. M. XVI [1997: 82-83]).

En aquest cas, observam com Alcover usa un to de respecte cap al pensament de la jove, perquè no apareix cap matís irònic ni cap element que denoti dubte sobre la seva capacitat intel·lectual privilegiada. Aquesta mateixa situació s'hauria pogut plantejar des de la visió de la ridiculització de la princesa, que podria quedar vençuda per no haver estat capaç de guanyar el seu adversari, però no és així, al contrari.

Al final de la història, una vegada que en Pere s'ha donat a conèixer, tothom pot comprovar que, encara que físicament tengui mancances i que el seu aspecte no sigui atractiu, està al nivell intel·lectual exigit, tant pel rei com per la princesa. Aquesta darrera demostra, també, la seva intel·ligència amb el fet de reconèixer la vàlua d'en Pere, tot i la seva aparença, perquè ella valora més el fons dels valors humans i del pensament que la forma física, per això accedeix, convençuda, al casament:

> Li feren explicar s'endevinaia, i tothom quedà convençut de que tort poria esser i mig afortunat, però que era més viu que una centella, que donava set voltes a tots es més desperts, que bolcava tothom, i ningú el bolcava a ell; que per estret que se ves, sempre trobava portell o forat per ont sortir, i que per això era s'homo més trempat i més avengut, que era fet a posta per sa fia del rei i per un dia dur sa corona.
>
> Tothom, i el rei primer, trobava que era així; també ho trobà la princesa, que el se començà a mirar amb bon ui i a posar-li voluntat, i arribà a dir:
>
> —Per part meua, mos porem casar en voler (ALC. M. XVI [1997: 95]).

Un cas clar d'intel·ligència i valentia és el de na Catalineta de «Tres germanes i un gigant» ATU 311 ALC. GG. I (1996: 459-474), que s'horroritza davant la cambra de les dones mortes i el safareig de sang, i té un esclató de cor, però al cap de poc temps reflexiona i es refà per poder alliberar-les: «La pobra no pogué pus, i rompé en plors. Plorà una bona estona, fins que va dir: —Ja he plorat prou! I lo que es diu plorant poca carrera faria! Lo que interessa és veure com poré treure aqueixes dues germanes meues d'aquí dins, enc que sia només sa seua còrpora! Sobretot, uis espolsats i fora son!» (1996: 466). Un altre dels exemples més paradigmàtics és el de les dones que apareixen en «Es Castell d'Iràs i no tornaràs» ATU 313C ALC. GG. I (1996: 499-527). La rondalla ens explica, a través de la veu sàvia d'una jaieta que aconsella en Bernadet, que el rei d'aquest Castell és molt llest, però la seva dona i la seva filla li guanyen de massa:

> —Aquí —diu sa jaia— vendran a rentar un covonet de roba perhom ses tres fies del rei d'es Castell d'iràs i no tornaràs: Na Margalida, Na Rosa i Na Fadeta; si una garrida, s'altra més; però encara sa darrera se'n du sa vantatge. Mira si ho deu ser, garrida i galanxona! Idò encara és molt més llesta i sabuda. Tu mateix ho veuràs per lo que ara et diré. De llest que és son pare, el dimoni fa a mitges amb ell; i sa dona, la reina sap encara set vegades més que el rei. Idò bé, Na Fadeta sap set vegades més que sa mare (ALC. GG. I [1996: 505]).

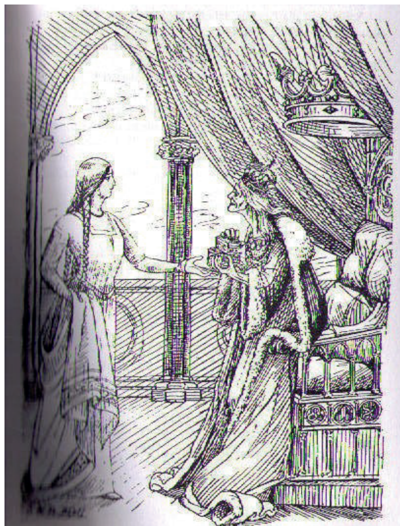
Les paraules de la jaieta es van confirmant en el transcurs de la rondalla: el rei és molt llest i malvat, com el dimoni; la reina sap veure quines són les estratègies i metamorfosis que ha fet servir na Fadeta per fugir de son pare quan a ell li havien passat per alt; i na Fadeta se'n desfà de tots els obstacles que ha de travessar per tenir una vida feliç amb en Bernadet.

Un altre cas d'intel·ligència superior femenina és el de «La fada Morgana» ATU 428 ALC. GG. III (2001: 265-273),[3] el nom de la qual, tant si se li atribueixen poders positius com malèfics, es relaciona amb la saviesa. La rondalla comença «Això era la fada Morgana, que era reina i molt sabuda», i només vol una jove tan sabuda com ella per a les noces del seu fill. Al final, beneeix la parella perquè la jove ha superat les proves que li ha posat, encara que amb l'ajut del fill de la reina, Beuteusell.[4] La fada Morgana és un dels personatges més coneguts i emblemàtics del cicle

3 Vegeu l'apartat «La importancia de las hadas Morgana y Melusina en los cuentos de D'Aulnoy» dins Zipes (2014: 73-82). També el capítol titulat «La fada Morgana en la tradició oral mallorquina» dins Jaume Vidal Alcover (1996: 501-504).

4 Vegeu la reflexió sobre el nom Beuteusell de Josep Antoni Grimalt en ALC. GG. III (2001: 265-266) i la de Jaume Vidal Alcover (1996: 502).

artúric, prové de la mitologia celta i és especialment tractada a l'època medieval. Dins el marc de l'imaginari medieval apareix des de múltiples perspectives, com la de dona fatal o fetillera, com explica Laurence Harf-Lancner (1984: 7-10 i 23-77).



[Imatge 2: Na Joana i la mare de la fada Morgana, en versió de F. de B. Moll]

A «Sa fia d'es carboneret» ATU 921 875 ALC. M. I (1997: 38-45), na Catalineta enamora el rei amb la seva intel·ligència. Ell considera que és un repte personal aconseguir-la fins al punt que diu «—El diantre és aquesta al·lota! —digué el rei tot admirat—. Mira, si no la puc confondre, m'he de casar amb ella» (1997: 40), talment ho compleix però «va amb uns pactes». El rei posa una condició a la dona: «Que no pots donar conseis a negú —diu el rei—. Si en dónes cap, te n'hauràs de tornar a sa barraca de ton pare» (1997: 40). El rei intenta posar limitacions a la capacitat intel·lectual de la seva futura dona, com si tingués por que pogués ser superior a ell, maldament ella s'enginya per minvar la força d'aquests pactes amb la condició de poder-se'n dur una joia, la que ella triï. La joia elegida és el mateix rei que, una vegada més, constata la superioritat intel·lectual de la seva dona i desfà els pactes: li permet donar consells —«mentres sien bons»— i, conseqüentment, pensar i desenvolupar la seva intel·ligència en plenitud. Segons Gala Denissenko:

> Les relacions entre el rei i la filla del carboner representen una mena de rivalitat entre els dos personatges, entre un home i una dona, la qual cosa representa el conflicte bàsic en les rondalles d'aquest tipus [rondalles novel·lesques]. L'adversari de la dona en aquestes rondalles és sempre un home (el rei, el fill del rei, el marit...) que li planteja una sèrie de proves. La protagonista se'n surt en tots els casos, demostrant així la seva superioritat sobre l'home (1999: 458).

A més a més, Denissenko conclou:

> Les rondalles d'aquest tipus [novel·lesques] perden el to meravellós i tenen un caràcter realista. La protagonista normalment pertany al poble, i la superació de les proves posa de manifest les virtuts i l'enginy de la

> dona. L'heroïna d'aquestes rondalles no utilitza poders màgics ni té objectes meravellosos, però és molt llesta i intel·ligent i, gràcies a això, surt victoriosa de les proves que li posa el seu adversari (1999: 456).

Un exemple similar és el de la rondalla «Una al·lota desxondida» ALC. M. IV (1995: 144-150), en la qual el rei —en la versió editada— o un senyor ciutadà —en l'original manuscrit ALC. Lta. V (52-53)— cerquen una al·lota per casar-se que sigui bella i intel·ligent alhora. El pare de l'al·lota i l'home fan plegats el camí des de Palma cap a Manacor i, a mesura que caminen, el segon va fent preguntes i comentaris al primer que aquest no entén de cap manera. Quan arriben a Manacor, el pare el convida a sopar a casa seva amb la seva dona i la filla i, quan el sopar acaba, l'home queda darrere la porta i escolta com el pare conta a la família el que l'altre li ha dit. La jove entén perfectament el perquè de cada una de les preguntes i de les observacions que l'home ha fet al seu pare i les hi explica. Aleshores, l'home es presenta i revela que és el rei i que es vol casar amb la jove per la seva bellesa i, sobretot, per la intel·ligència. Un model semblant és el de «La fia del Sol i de la Lluna» ATU 898 ALC. M. II (1997: 7-28), on la protagonista demostra novament la superioritat intel·lectual de la dona enfront de la del rei, que queda anul·lat davant d'ella, gairebé sense paraula.

Una de les protagonistes femenines més emblemàtiques és «N'Espardenyeta», ATU 879 ALC. M. VII (1995: 87-99), que arriba a casar-se amb el rei perquè s'enamora de la seva intel·ligència i bellesa, encara que l'hagi fet patir amb respostes agressives i dures als seus reptes. Ella és la més atrevida de les candidates a ser esposes del rei. No s'acovardeix pel fet que ell és qui és, sinó que li torna les ofenses multiplicades. És venjativa i enginyosa però, així i tot, el rei l'excusa cada vegada i la troba graciosa: «An el rei li va fer tanta de gràcia aquella sortida, que ja és partit, pegant fua cap avall per s'escala» (1995: 92).

Un altre és el de «Na Tricafaldetes», ATU 327A ALC. GG. II (1998: 65-84), que és «de bona pasta ferm, però més viva que una centella» (1998: 67), preveu que son pare la deixarà abandonada al bosc i cada vegada se'n du alguna cosa per anar tirant pel camí per poder-se'n tornar a ca seva, el que no pogué preveure és la intromissió de la cusseta que es menjà les figues. Quan es troba amb la geganta i el gegant, se les enginya per sortir-se'n i alliberar-se d'ambdós i, a més a més, gràcies a la seva intel·ligència i a l'habilitat per parlar, es casa amb el rei.

4. La intel·ligència de les jaies

Els exemples d'intel·ligència femenina no només corresponen a dones joves i llestes, sinó a qualsevol tipus de dona. Un cas d'intel·ligència i vellesa és el de la protagonista de «Sa jaia Gri» del tipus C-072 ALC. M. IX (1996: 23-44). Tot i que no es caracteritza per la seva bondat ni pel bon comportament —la jaia s'enginya per vendre la somada de mongetes i els ases de dos homes amb els quals comparteix el camí cap a Palma i per quedar-se els diners per fer la caixada de la seva filla que s'ha de casar—, el to de la rondalla indica que és tinguda en compte com a referent de llestesa molt per damunt del de les figures masculines «És ver que aquell amo i aquell hortolà eren un poc tocats de sa caixa de Sant Pere i no acabaven de tenir sa vivor que s'és menester per anar pel món. És ben cert que sa jaia Gri los donava set voltes: hi veia més d'adormida que ells dos de desperts» (1996: 23). També

ho troben els altres com el senyor de la Diputació on ha duit els dos homes que s'exclama: «—El dimoni és aquesta jaia! No hi ha remei! Los guanya de massa, a polissonada, an aquests dos beninonis!» (1996: 40).

Les jaies representen la veu de l'experiència i sovint se'ls demana ajut i consell, moltes vegades apareixen en moments clau per fer de salvadores de qui està en perill. En trobam un doble exemple en «Es Castell d'Iràs i no tornaràs» ATU 313C ALC. GG. I (1996: 499-527). Per una part, en la versió impresa, quan l'àguila deixa en Bernadet a terra ferma, on hi ha el Castell d'Iràs i no tornaràs, li aconsella que vagi cap a unes casetes blanques a s'entrelluu: «—Veus aquelles casetes? —diu s'àliga—. Idò allà has d'anar. Hi trobaràs una jaia de cinc-cents anys. Per amor de Déu, fé lo que et dirà, i trobaràs es castell que cerques. Tots es que hi són venguts, i no l'han creguda, no los han vists pus». L'àguila és l'única de tots els animals, de la terra, de la mar i de l'aire, que ha sabut on havia d'anar a cercar aquest Castell. Ha sabut més que els tres ermitans tan vells. La jaia els supera tots i ella és la clau per poder sortir viu de l'aventura en la qual es troba immers en Bernadet.

La jaieta és la passa posterior als tres ermitans en la versió impresa que, en aquest apartat, segueix el manuscrit corresponent a la contadora Catalina Tomàs Pinya ALC. Lta. III (3-8). Però, en una altra versió del contador Antoni *Garrit* ALC. Lta. III (309-317), en Bernadet, a més a més de la jaieta que l'informa sobre les filles del rei, anteriorment, s'ha trobat amb tres jaietes en lloc de tres ermitans, que són les reines dels animals verinosos, dels peixos i dels animals volàtils, respectivament.[5]

Les jaies mostren el pas del temps en el seu cos, solen anar *amb sos morros p'en terra* però són llestes i tenen la ment oberta per fer valer la seva experiència i donar consells i ajut a qui s'ho mereix, quan és necessari:

> Un dia, ses d'un carrer escometeren una jaieta que estava a un llocarró i pujava clares vegades a la vila. Ja anava amb sos morros per sa terra, no tenia cap dent, però sí una llengo ben fresca i una vista que travessava i una cama de foc.
>
> —Germaneta —li digueren aquelles dones—, i vós què hi deis an això? «La princesa bella» (ALC. GG. III [2001: 317]).

Així mateix, sol ser prou conegut de tothom que les jaies tenen coneixements extraordinaris i que poden ajudar en situacions complexes o de difícil solució, per això Alcover ens fa conèixer el pensament d'en Bernadet, l'heroi de «La princesa Aineta» ATU 402 ALC. GG. II (1998: 257-286), en relació amb aquestes figures. La jaieta agraeix a en Bernadet que l'hagi ajudada i s'ofereix en el que pugui servir: «Aquí En Bernadet se'n pensa una de bona. —Ses jaies —va dir— són el diantre per sebre coses de vegades. ¿Qui em diu que aquesta no sàpiga lo que jo fins ara no he pogut trobar? Poria esser molt bé que en sabés qualcuna, d'al·lota tal com jo l'he mester! Poria esser molt bé que em sabés donar camí per trobar-la!» (1998: 260). Efectivament, la jaieta és qui dóna les entresenyes a en Bernadet per trobar la princesa Aineta, l'al·lota que reuneix tots els requisits de bellesa, llestesa i xerevel·leria que el rei exigeix a la dona del fill que vulgui heretar la corona. Així, observam com les jaies —que solen ser donants i conselleres— ajuden l'heroi i l'heroïna a

---

5 És curiós que sigui la versió de l'home la que presenta les tres dones sàvies i reines de tots els animals, en canvi la versió de la dona —que és la que finalment preferí Alcover— es refereix a figures masculines com a ermitans i reis dels animals.

trobar el que cerquen. Poden ser clarividents i fades, i usen els seus poders per ajudar les altres persones que ho necessiten, generalment per altruisme, però, en algunes ocasions, apareix en les rondalles la figura de la jaia dolenta, que representa la cara fosca dels poders extraordinaris i que s'acosta a les bruixes.

5. La intel·ligència i l'enginy

Un exemple d'intel·ligència pràctica de la dona és el que apareix en «Una madona que enganà el dimoni» ATU 1175 ALC. M. XIII (1995: 43-52). La madona reacciona davant la dificultat amb enginy i astúcia, i no dubta a posar-se al lloc del seu marit perquè confia en la seva pròpia capacitat per guanyar les messions i fer tornar arrere el pacte amb el dimoni, segons el qual el seu marit li ha d'entregar l'ànima. També és molt llesta na Joana, la dona d'«En Pere de sa xuia», ATU 1319-1381B ALC. M. XVII (1996: 7-20), que, quan sap que el seu marit ha mort el batle, s'anticipa al que passarà i tira un xot dins el mateix pou i faves i xuia per la finestra. D'aquesta manera, quan la Justícia de Ciutat el va a cercar, no el se'n duen, perquè ella pot demostrar que és més beneit del que és en realitat i el deixen anar. És la intel·ligència de na Joana el que fa que s'alliberi d'anar a presó i la rondalla deixa entreveure que, només quan ell segueix les instruccions de la dona, les coses es componen.



[Imatge 3 : «Una madona que enganà el dimoni»]

En «Ressonàncies de l'Antic Testament: 17. Es pas del Rei Salomó», ATU 217 ALC. M. V (1997: 42-44), Alcover ens mostra com la intel·ligència masculina i femenina funcionen de manera diferent. En aquest episodi, el magne i intel·ligent rei Salomó és enganyat per dues jovenelles que el deixen penjat dins un covo al costat de la seva finestra perquè les vol festejar. El missatge que se'ns dóna és que el rei Salomó és un savi i sap donar grans consells, però, la intel·ligència i l'enginy femenins el guanyen i el deixen en ridícul. Un cas ben diferent de descripció del mateix personatge el trobam en «Es conseis del Rei Salomó», ATU 910B ALC. M. IV (1995: 50-59), on és descrit com un model de saviesa masculina per excel·lència. El personatge bíblic és conegut i admirat pels seus consells, i això fa que es converteixi també en un personatge més de l'imaginari popular. Salomó dóna tres

consells al seu criat, Toniel·lo, que li costen tres mil lliures, el sou de deu anys de feina al seu servei. Aquests consells, però, li salven la vida dues vegades i l'aturen de cometre un parricidi, per la qual cosa ell els dóna per ben pagats. Així mateix, el final de la rondalla mostra la noblesa del rei que li ha regalat una panada on hi ha amagades les tres mil lliures.

En «Na Joana i la fada Mariana», ATU 428 ALC. GG. III (2001: 254-260), apareix una reina sàvia que, quan sap que passegen una al·lota «que diuen que sap tant com Vossa Reial Majestat», vol «llevar-la d'es mig perquè no volia que negú sabés tant com ella». Si en «Na Magraneta», ATU 709 ALC. GG. VI (2013: 260-272), observàvem una competència entre una dona jove i una d'adulta —mare i filla— per motiu de bellesa, en «Na Joana i la fada Mariana», ATU 428 ALC. GG. III (2001: 254-260), la competència es produeix entre una de jove i una d'adulta —futures sogra i nora– per motiu d'intel·ligència. Tanmateix, els reptes que la fada Mariana proposa a na Joana no són possibles sense la mà —el guant màgic que li dóna per cridar-lo— d'en Bernadet, que fa servir criatures meravelloses —homenets i donetes de colzada— que poden dur a terme qualsevol tasca impossible per a una persona.

Una altra jove que esdevé modèlica per la seva intel·ligència és la protagonista de «Na Blancaflor» ATU 313A ALC. GG. I (1996: 479-495), ja que ella és qui dóna les instruccions a en Joanet per poder-se alliberar de les males arts de son pare, el dimoni. Na Blancaflor l'adverteix: «Si m'escoltes i fas lo que et diré, seràs escàpol de ses seves ungles» i la resposta d'en Joanet és immediata i incondicional: «Promet que t'escoltaré, però de tot, i que faré tot quant me diràs!». Al llarg de la rondalla, en Joanet hi ha d'acudir per poder superar les proves que el dimoni li posa en forma de feines i ella té la solució per a situacions impossibles. També és ella qui es transforma i el transforma a ell per seguir fugint del dimoni i, justament, quan ell no fa el que ella diu —com és no agafar el cavall més magre—, s'equivoca i això té males conseqüències per a ambdós. Quan ell insisteix que es giri per dir adéu a son pare, l'arriba a convèncer, i el mal pare arriba a badar-la i la deixa inert. La rondalla explicita com són d'intel·ligents les dones d'aquesta rondalla quan na Blancaflor fuig amb en Joanet i el dimoni s'enfada:

> Se posa a cridar com un boig, movent un escàndol fora mida. Sa seva dona, que sabia set vegades més que no ell (i Na Blancaflor set vegades més que no sa mare), li diu:
>
> —Es cridar és debades: és fuita amb En Joanet! I amb so cavall que corr com es vent! Tu pren es que corr com es pensament, i al punt els aglapiràs, si no paupes ni bades massa.
>
> El dimoni, ja ho crec que l'escoltà (ALC. GG. I [1996: 491]).

El dimoni sap que les dues dones li guanyen de massa en intel·ligència, i per això obeeix cegament el que la seva dona li aconsella. Així i tot, na Blancaflor l'enganya encara per dues vegades més i la seva dona li ha de desvetllar com ho ha fet la filla.

En «El Príncep Corb», ATU 425A ALC. GG. III (2001: 26-70), l'heroïna ha d'apagar set ciris amb un sol buf que es troben separats damunt una taula molt gran per poder desencantar el seu marit. El Príncep Corb pensa que és una missió impossible, però ella usa la seva intel·ligència per pensar la manera com fer-ho: «Com Na Catalina sent això, se posa pensa qui pensa, pensa qui pensa, fins que

a la fi se pega un cop an es front i diu: —Ja sé què faré! Ja ho sé! Ja ho sé! No hi ha un canyar per ací prop?» (2001: 58). El príncep segueix dubtant i li qüestiona: «Però què l'has de reprémer?», tanmateix ella es mostra segura de la seva idea i de la capacitat que té d'executar-la i li respon: «—Tu deixa'm fer —diu ella—. Mostra'm es pas per anar an es jardí» (2001: 59). A mesura que ella va preparant el seu enginy, el príncep cobra coratge i li reconeix el mèrit: «—El dimoni ets —diu el Príncep Corb, com veu aquell acudit».

Així com hi ha pensadores positives i que serveixen com a model humà de referència, també hi ha casos d'altres dones que fan servir la intel·ligència en benefici propi o per fer mal els altres com en «En Bernadet i la reina manllevada» ATU 462 ALC. GG. III (2001: 359-379). La jove reina, suplantadora de la primera gràcies a les seves males arts, pensa com ho pot fer per matar el seu fillastre perquè no li faci ombra davant el rei, tot i així en Bernadet és l'heroi i, com a tal, rep els consells de la jaieta que l'orienten per superar les proves que ella li posa. Com que en les rondalles qui fa el bé és qui guanya, la reina manllevada, amb la seva bellesa i intel·ligència, es converteix en un antiexemple.

6. Intel·ligència femenina i símbols

Són molts els camins per convertir en símbols els elements i les condicions que envolten les figures femenines. Clarissa Pinkola Estés, psicoanalista d'arrel jungiana, considera que els símbols femenins poden estar vinculats a les jaies, que anomena «la Vieja» o «La Que Sabe», la «Gran Madre» o «La Loba», que considera «el símbolo de la raíz que alimenta todo un sistema intuitivo» (2008: 36-38). Des del punt de vista simbòlic, creu que «Hay que ver en la figura de la vieja la quintaesencia de la mujer de dos millones de años de edad. Es la Mujer Salvaje original que, aun viviendo bajo tierra, vive arriba». Per a ella, posseir les llavors, per exemple, és tenir la clau de la vida, per això afirma que «Es la encarnación de la Madre de la Vida y la Muerte en su forma más antigua y original» (2008: 42).

En la mateixa línia parla la també psicoanalista jungiana, Marie-Louise von Franz, tot lloant les figures femenines de les rondalles que simbolitzen el coneixement que prové de la intuïció i que pot arribar a estadis superiors. Afirma que les dones són capdavanteres i que, fàcilment i intensa, s'identifiquen amb nous moviments filosòfics o de pensament:

> Il est mythologiquement juste de dire que les femmes sont davantage en harmonie que les hommes avec les idées dans leur état naissent. Elles y trouvent plus de liberté et peuvent y communiquer avec les contenus réprimés de l'inconscient qui commencent à émerger. De nombreuses civilizations connaissent ce type de prêtesse, voyante, médium qui sait "sentir le vent" et prédire le temps qu'il fera ou les événements futurs (1984: 213).

Fins i tot alguns autors, com Joseph L. Henderson (1995), consideren que es reserva a la dona la posició d'acompanyar els més joves com a protectora i model. En relació amb el viatge solitari o de peregrinació espiritual de l'iniciat a través del qual coneix la naturalesa de la mort, explica:

> Pero esta no es la muerte como juicio final u otra prueba iniciatoria de fuerza; es un viaje de liberación, renunciación y expiación, presidido y mantenido por cierto espíritu de compasión. Este espíritu se suele representar por una «maestra» más que por un «maestro» de iniciación, una figura femenina (es decir, anima) tal como Kwan-Yin en el budismo chino, Sofia en la doctrina gnóstica cristiana, o la antigua diosa de la sabiduría, Palas Atenea (Henderson 1995: 152).

Un bon exemple de símbols de saviesa són les tres àligues que tenen el niu damunt un pi sota el qual dormen el rei i el senyor moro, i les seves converses són el punt de referència que serveix al segon per fer camí i trobar el personatge cercat, que és s'Hermosura del món. Elles són les que fan l'advertiment següent: «qui parlarà o motarà un tros de pedra mabre tornarà» (2006: 245). També són àligues les que té el tercer ermità al seu càrrec en «En Joanet i sa donzella desencantada» ATU 425P 302 ALC. GG. III (2001: 133-157), i només una, l'àliga de Portugal, sap on para el barranc del porc senglar que cerca en Joanet. Al final tornen a aparèixer vuit àligues per tirar la carossa que se'n durà la princesa, la seva dama i en Joanet cap al regnat dels pares d'ella.

L'instint femení és també una mostra de saviesa com el de les gegantes que coneixen en Bernadet i el saluden pel seu nom quan el veuen arribar. Les jaies tot ho saben, són també pous de saviesa, susceptibles d'anar-hi i consultar-los sobre el que sigui: per exemple, la jaieta de «La princesa bella» ATU 434 ALC. GG. III (2001: 313-333), a la qual acudeixen les veïnes per demanar-li parer sobre el que passa a la filla del rei. Elles representen la veu de l'experiència i, alhora, el conjunt dels dons de la intel·ligència femenina que els aporta un caràcter màgic al servei de l'heroi o de l'heroïna, o simplement de qui necessita adjutori.

La saviesa de la dona prové, essencialment, del seu contacte amb la natura i dels seus poders naturals. No cal ser heroïnes sàvies com na Blancaflor o na Fadeta, sinó que la condició de dona és suficient: «dans le conte, le pouvoir féminin se présente comme un tout, indissociable de toute femme. Contrairement à la Sybille ou à la Pythie qui avaient pour fonction de lire l'avenir, la femme conjugue spontanément et aisément de nombreux pouvoirs qui s'imbriquent et lui composent une réélle puissance: sur la Nature, comme sur le Destin» (Piarotas 1996: 103).

De vegades, els valors femenins de saviesa i prudència es mostren a través de figures animals com en «Es rossinyol i sa rossinyola» ATU 245 ALC. GG. I (1996: 155-157). El rossinyol viu feliç, però li falta companyia i decideix cercar parella. Troba una rossinyola en un lloc més pobre i li ofereix bon menjar per convèncer-la que vagi amb ell. Ella, com si d'un negoci es tractàs, li respon «—Feta està sa barrina!» (1996: 156). Durant un temps viuen feliços i canten panxa plena, però l'amo dels cirerers els envesteix amb una escopetada que frega la pell de la rossinyola i li toma algunes plomes. La rossinyola pren la determinació de tornar-se'n allà d'on venia:

> I ja li va haver estret ben afuada, i de d'allà.
>
> —Espera! Espera, dona! —deia es rossinyol encalçant-la—. No sies tan poruga, que no hi ha tant per tant tampoc! Ell no ho paga es parlar-ne per un parei de plomes! Si an això mos hi veim cada dia!
>
> —Però no m'hi vui veure jo! —deia sa rossinyola volant com la bala.
>
> —Però si només és estat un retgiró! —deia ell.

—No ho he de mester sebre...! A ca meua me'n vaig, abans de pus raons! M'estim més es quatre mosquits i llavoretes d'es torrent de Sa Branca, allà on ningú me diu fé't ençà fé't enllà, que no totes ses cireres i es cirerers de Son Selles.

Ell es rossinyol no la pogué ginyar a tornar arrere (ALC. GG. I [1996: 156]).

El missatge de la rondalla és ben clar en el sentit del seny i la prudència de la rossinyola que prefereix la tranquil·litat i la pau a un excés de menjar envoltat de perills. La determinació de la figura femenina en la presa de decisions és exemplar i no hi valen els motius de la figura masculina per fer-la canviar de parer.

En «Es dotze mesos i dues jaies», ATU 480 ALC. GG. III (2001: 431-458), podem observar com les dues jaies constitueixen dos exemples indiscutibles de saviesa femenina. De boca de les dues dones sorgeixen els coneixements propis de tots els detalls del transcurs de l'any, i per extensió, de tota la vida. Elles representen la veu de l'experiència, tant des del caire positiu com des del negatiu, i saben argumentar les seves afirmacions per tal de convèncer qui les escolta. En el seu discurs hi caben frases fetes, refranys, gloses, anècdotes i experiències viscudes, i tot és explicat amb precisió i riquesa de paraules i expressions.

7. En conclusió

En les rondalles d'Alcover trobam exemples nombrosíssims de dones intel·ligents que es mostren com a pensadores, i el seu criteri és respectat i valorat per tothom. És una manera de demostrar que les dones no són tengudes en compte només pel seu aspecte físic o per la seva bellesa, sinó que se les valora per les qualitats intellectuals que posseeixen. Alcover descriu amb detall com ho fan per pensar i com aconsegueixen vèncer l'adversari masculí a través de la intel·ligència.

En ocasions, a causa d'una lectura poc aprofundida, s'han atribuït a les rondalles uns esquemes de pensament i de comportament masclistes, que podem trobar en l'*Aplec* en escasses ocasions. El que sí que predomina és el paper actiu i destacat de la dona com a personatge de les rondalles alcoverianes. Es tracta de dones que han après, al llarg de generacions, de l'observació i el contacte amb la natura, i del fet de ser presents en els moments clau de la vida humana. El canonge valora i respecta la dona pensadora i la posa com a exemple que cal seguir per als homes i les dones que l'envolten.

En nombroses ocasions, el rei s'enamora de la jove que vol convertir en la seva esposa perquè el supera en intel·ligència, però no només trobam exemples de llestesa femenina en dones joves i belles, sinó en qualsevol tipus de dona com les fades, les madones o les jaies. Elles usen la seva capacitat de pensar tant per a efectes positius com negatius, tot depèn de cada circumstància. També l'empren de manera pràctica i enginyosa per sortir de situacions complicades, tant elles com el seu marit o la seva família.

La dona de les rondalles, igual com ha passat a la vida real, ha hagut de crear estratègies a fi de poder sobreviure dins un món de paràmetres andrògins per no perdre la personalitat pròpia, i ha usat l'astúcia, el silenci o la persuasió per poder escapar de situacions perilloses i desagradables. D'aquesta manera, es compensa el pes de la tradició que durant segles ha intentat subjugar la dona al poder dels valors masculins i es planteja una neutralitat que iguala les persones i que posa al mateix nivell el costat masculí i el femení.

No hi ha objeccions possibles a la superioritat intel·lectual de determinades dones i l'opció correcta és creure el que diuen i fer les coses segons les seves instruccions. La saviesa de les dones es pot mostrar directament a través de la descripció dels seus actes o del procés de pensament, o també indirectament a través d'alguns símbols, com l'àguila, o de representacions en forma d'animals. Les dones intel·ligents solen superar els homes intel·ligents, per això elles tenen la darrera paraula, la definitiva.

8. Referències bibliogràfiques

ALCOVER, Antoni M. (1936-1972): *Aplec de rondaies mallorquines d'En Jordi d'es Racó*. Volum I a XXIV. Palma: Editorial Moll.

— (1996-2017): *Aplec de rondaies mallorquines d'En Jordi d'es Racó*. Volum I a VII. Edició a cura de Josep A. GRIMALT i Jaume GUISCAFRÈ. Palma: Editorial Moll.

— (s. d.): *Alcover notes de rondaies I, II, III, IV* i *VI* i *Notes preses al vol dels contadors de rondayes V*. Llibretes originals manuscrites.

ALCOVER, Antoni M.; Borja MOLL, Francesc de (1980): *Diccionari català-valencià-balear*. Palma: Editorial Moll. Disponible en línia: <http://dcvb.iecat.net/> [data de consulta: agost de 2017]

DENISSENKO, Gala (1999): «"Una prova difícil de resoldre", tema comú en les rondalles catalanes i russes protagonitzades per dones». Dins *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Palma (Mallorca), 8-12 de setembre de 1997*. Barcelona: AILLC / UIB / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, volum II, p. 453-461.

ESTÉS, Clarissa Pinkola (2008): *Mujeres que corren con los lobos.* Traducció de M. Antonia MENINI. Barcelona: Ediciones B.

HARF-LANCNER, Laurence (1984): *Les fées au Moyen Âge: Morgane et Mélusine, la naissance des fées*. París: Honoré Champion.

— (2003): *Le monde des fées dans l'occident médiéval*. París: Hachette.

HENDERSON, Joseph L. (1995): «Los mitos antiguos y el hombre moderno». Dins Carl G. JUNG: *El hombre y sus símbolos*. Barcelona / Buenos Aires: Ed. Paidós, p. 104-157.

FRANZ, Marie-Louise von (1984 [1972]): *La femme dans les contes de fées*. Traducció de Francine Saint René TAILLANDIER. París: La Fontaine de Pierre.

LÜTHI, Max (1979 [1947]): *La fiaba popolare europea. Forma e natura.* Traducció de Marina COMETTA. Milà: Mursia.

PIAROTAS, Mireille (1996): *Des contes de femmes. Le vrai visage de Margot.* París: Editions Imago.

RondCat: Cercador de la rondalla catalana. Arxiu de Folklore. Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili. <http://rondcat.arxiudefolklore.cat/> [data de consulta: agost de 2017]

TEMPORAL, Josep (2014): «Notes programàtiques per a una valoració pedagògica de l'heroïna de la rondalla meravellosa». Dins Alexandre BATALLER; Margalida COLL: *Literatura oral i educació: simbiosi i complicitats*. Alacant: Grup d'Estudis Etnopoètics / Arxiu de Tradicions de l'Alguer, p. 177-186.

Uther, Hans Jörg [ATU] (2004): *The types of international folktales. A classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson.* 3 volums. Folklore Fellows' Communications 284, 285, 286. Hèlsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Valriu Llinàs, Caterina (1998): *Influències de les rondalles en la literatura infantil i juvenil catalana actual (1975-1985)*. Palma: Editorial Moll.

Vidal i Alcover, Jaume (1996): *Estudis de literatura medieval i moderna.* Recopilació i introducció de Pere Anguera i Magí Sunyer. Palma: Editorial Moll.

Zipes, Jack (2014 [2012]): *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Traducció de Silvia Villegas. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

El cuento *colorao*: mujeres de La Manchuela y cuentos eróticos

Margarita González Andújar
Universidad Nacional de Educación a Distancia
margamarviento@gmail.com

Resumen

En este artículo se propone un acercamiento a un tipo de repertorio narrativo femenino poco conocido que, sin embargo, estaba difundido entre las narradoras de La Manchuela (una comarca que se extiende entre el sureste de Cuenca y el noreste de Albacete).

Cuando no había hombres ni chiquillería presentes, las mujeres abrían las puertas de un archivo muy diferente al de los consabidos «cuentos chiquilleros» y se lanzaban a narrar cuentos que «se contaban para echar la "risotá" y entretenerse mientras se sacaba rosa», pero que por su temática erótica eran tabú. Este repertorio incluía desde cuentos que no son más que sencillos juegos de palabras hasta narraciones explícitamente sexuales o incluso procaces. Se dará una muestra del material recopilado.

Palabras clave

mujeres; cuentos eróticos; entretenerse; tabú

Resum

En aquest article es proposa un acostament a un tipus de repertori narratiu femení poc conegut que, tot i així, es difonia entre les narradores de La Manchuela (una comarca que s'estén entre el sud-est de Cuenca i el nord-est d'Albacete).

Quan no hi havia homes ni canalla presents, les dones obrien les portes d'un arxiu molt diferent al de les conegudes rondalles per als infants i es llançaven a contar rondalles que «se contaban para echar la "risotá" y entretenerse mientras se sacaba rosa», però que per la seva temàtica eròtica eren tabú. Aquest repertori incloïa des de rondalles que no són més que senzills jocs de paraules fins a narracions explícitament sexuals o fins i tot procaces. Es donarà una mostra del material recopilat.

Paraules clau

dones; contes eròtics; entreteniment; tabú

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 6, 2017, 27–44 | DOI: 10.17345/elop201727-44
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract
This article examines a repertoire of folktales that is little-known but which was very popular among the women storytellers of La Manchuela (a district that covers the south-east of Cuenca and the north-east of Albacete).

When they were alone, with no men or children present, the women would roll out a stock of tales very different from the familiar kids' stories that one might imagine. In other company, these tales were taboo because of their erotic content but in solely female company the women would take great pleasure in recounting them to each other for the sole purpose of "having a laugh and amusing ourselves while we harvested the saffron". This article presents a sample of the collected material, which ranges from tales that were little more than simple puns to explicitly sexual or even indecent stories.

Keywords
Women; erotic tales; entertainment; taboo

Rebut: 24/08/2017 | Acceptat: 28/09/2017

1. Introducción

Las narradoras que vamos a conocer, y sus cuentos, son originarias de La Manchuela. Esta comarca se extiende entre el sureste de la provincia de Cuenca y el noreste de la de Albacete.

Es una comarca muy variada topográfica y paisajísticamente en la que «se abre paso el cauce del río Júcar después de serpentear sobre La Mancha albacetense [y conquense antes] [...] encajado en los contrafuertes cretácicos formando un impresionante cañón» (Panadero 1992: 41).

Con tres conceptos, mencionados por Anselmo Sánchez Ferra (2009: 18-23), justificaría este estudio: memoria, tesoro y homenaje.

La memoria es la capacidad de nuestra mente que ha garantizado la transmisión oral de conocimientos, entre ellos los cuentos, durante milenios en todas las sociedades humanas.

Y, siempre siguiendo a Sánchez Ferra, este acervo de narraciones eróticas es un tesoro, especialmente por estar contado por mujeres sencillas que consiguieron resguardar este botín en el baúl de su memoria y lo transmitieron a sus allegados, creando nuevos narradores, nuevos eslabones en la cadena del conocimiento. Y así enriquecieron y protegieron, sin saberlo, una parte del patrimonio cultural de la humanidad.

Con respecto al homenaje, lo es dedicar este trabajo a las mujeres que compartieron conmigo —una desconocida— su tiempo, sus recuerdos, sus cuentos. Reconocimiento a las supervivientes y a las que ya fallecieron. Vidas y memorias admirables a la par que comunes y corrientes que perdurarán mientras existan personas que recuerden, enseñen y narren estos cuentos a otros.

2. El cuento *colorao*

Los hablantes de La Manchuela denominan cuentos *coloraos* a cualquiera de los cuentos referentes a lo erótico, lo sexual. Sea más o menos explícito, «el chiste oral popular más común es anónimo, breve y [...] "verde" (erótico, sexual, picante, escatológico) o de humor negro (con desenlace macabro)» (Vigara 1994: 71).

El erotismo y el sexo son temas rodeados de tabúes, prejuicios, silencios y prohibiciones, lo que ha posibilitado la creación y el uso de un abundante y variado léxico eufemístico que usado por un buen narrador puede convertir en gracioso el cuento más insignificante, como señala Juan Rodríguez Pastor (2001: 14). A pesar de los tabúes, de la censura o de cualquier otro obstáculo, esta supervivencia del cuento erótico no se entendería:

> [...] sin los condicionamiento literarios tradicionales y los condicionamientos sociales de edad clásica [griega], que en lo esencial permanecieron vivos en edades posteriores, [...]. Tampoco se comprendería sin el conocimiento de la literatura erótica de varios tipos que lo envuelve y lo rodea. [...], por mucho que hayamos ampliado nuestro horizonte literario y sentimental, en buena medida por obra de los griegos, por mucho que nuestra sociedad sea diferente, [...]: todavía, en definitiva, es central entre nosotros un tipo de sociedad patriarcal más o menos próxima a la de los griegos. Los temas del adulterio y la homosexualidad, del engaño y la burla, del castigo, a veces, del engañador, todavía producen impacto,

> hacen reír. Seguimos imitando todos los días, sin saberlo, los viejos cuentos eróticos griegos, como los imitaron los romanos, indios, bizantinos, europeos medievales. Y luego Boccaccio y los demás (Rodríguez Adrados, 1994: 17).

Y este autor sigue explicándonos que «en Fedro, en Babrio y en otras fuentes que vienen en definitiva de las colecciones helenísticas se encuentran temas abiertamente sexuales. [...] la introducción, en cierto momento, en la fábula de una orientación moralista más amplia y su uso en las escuelas, ocasionó una "censura"» (Rodríguez Adrados 1994: 23), proceso que continuó hasta bien avanzado el siglo XX. Folkloristas, recopiladores y estudiosos han considerado estos cuentos poco edificantes, sin valor literario o educativo o directamente groseros, por lo que no han tenido reparos en depurarlos de colecciones propias y ajenas como indica Chevalier (2001: 7).

3. Mujeres narradoras de La Manchuela

Señala Marina Sanfilippo:

> Es verdad que el derecho a tomar la palabra es históricamente un privilegio masculino, pero a primera vista el hecho de contar de viva voz parece un territorio en el que las mujeres juegan un papel protagonista, es más, quizá porque la narración oral es un arte o un tipo de comunicación efímeros y carentes de legitimación cultural, las mujeres pueden llegar a ser sus auténticas depositarias (Sanfilippo 2017: 6).

El tabú alrededor del sexo ha provocado que la mujer narradora de cuentos eróticos sea una gran desconocida. No significa que las mujeres no conozcan o refieran cuentos eróticos, solo que normalmente lo hacen en situaciones más privadas que sus convecinos varones.[1] Esta pasividad narradora se mantiene con hombres presentes —salvo con familiares o amigos muy cercanos—. Las mujeres explican que cuando había niños presentes se echaban cuentos «chiquilleros».[2] Si no los había, el registro cambiaba totalmente: al hilo de las conversaciones iban desgranándose cuentos humorísticos, mayoritariamente, «coloraos».

Las narradoras explican que se reunían para trabajar: sacar rosa,[3] en la matanza, bordar ajuares, coser, zurcir ropa..., largas jornadas de faenas rutinarias, en grupo, que requerían de distracciones para espantar el sueño.

1 Afirmación que se basa en mi experiencia durante las sesiones del trabajo de campo para la tesis doctoral en preparación «El cuento oral en La Manchuela», dirigida por la Dra. Marina Sanfilippo en la UNED.

2 Las narradoras designan así a los cuentos de cualquier temática que se narran para enseñar, entretener o divertir al auditorio infantil, especialmente, pero no en exclusiva.

3 El proceso de recolección de la rosa del azafrán y desbriznado (sacar o mondar rosa según nuestras narradoras), para extraer los tres estigmas que se convertirán en la apreciada y cara especia, se produce entre mediados de octubre y principios de noviembre. Era un periodo corto en el que se trabajaba a destajo desde antes del amanecer hasta altas horas de la noche. La rosa del azafrán es una flor frágil y delicada con un periodo vital muy breve. No soporta el calor del sol ni la manipulación tosca. Sin embargo, el producto final —el azafrán tostado, «oro rojo»— es un producto que alcanza precios muy altos. Y suponía un recurso importante para la economía familiar. Alguna narradora comentó que tener azafrán tostado en el arca era mejor que tener dinero en el banco.

Otras veces eran ocasiones lúdicas: una partida de cartas por las tardes o en las veladas nocturnas; en la calle o los patios tomando el fresco durante las noches veraniegas. Pero todas coincidían en que los cuentos *coloraos* tenían que venir a cuento, es decir, que durante la conversación surgieran momentos en los que procediera contar uno en concreto. En esos instantes, según Sánchez Ferra, parecía que «la relación entre el narrador y su parroquia [...] lindaba con la devoción, con el sentimiento de experiencia sapiencial [...]. Que el individuo sabía que [el cuento] estaba habitado de varios significados lo prueba el hecho de traerlos a colación en los contextos oportunos, como ejemplo o antiejemplo con el que ilustrar debates más o menos sesudos» (Sánchez 2009: 28).

Como dice el refrán, «el cuento, para que sea cuento, es preciso que venga a cuento», y esto dificultó el trabajo de campo. Con los cuentos *chiquilleros* era fácil sugerir temas, títulos, motivos..., para abrir el archivo de la memoria. Sin embargo, con los cuentos humorísticos y, en particular, con los eróticos, si no vienen a cuento, es más difícil que afloren en la memoria. Además, las circunstancias están falsificadas, porque ya casi nunca se trabaja mientras se narra:

> Ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído [a los cuentos]. Cuanto más olvidado de sí mismo está el que escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído. Cuando está poseído por el ritmo de su trabajo, registra las historias de tal manera, que es sin más agraciado con el don de narrarlas. Así se constituye, por tanto, la red que sostiene al don de narrar. Y así se deshace hoy por todos los cabos, después de que durante milenios se anudara en el entorno de las formas más antiguas de artesanía [...].
>
> La narración, tal como brota lentamente en el círculo del artesanado [...], es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación [...], la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro. El narrador tiende a contar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que esta le fue referida, o bien la presenta llanamente como experiencia propia (Benjamin 1973: 6-7).

Mi relación con estas mujeres comenzó gracias a mis estudios de doctorado en 1992. Al comenzar las grabaciones, la narradora de más edad tenía ochenta y siete años. Es decir, que su educación, hábitos y costumbres con respecto al sexo habían sido aprendidos y adquiridos en el primer tercio del siglo XX. Estas diferencias educativas y sociales ayudan a comprender sus reticencias narrativas y justifican plenamente la autocensura ejercida por las narradoras: se despertaba una vergüenza propia y ajena, no solo porque consideraban los cuentos «feos o impropios»,[4] sino que también pensaban que la recopiladora era una mujer joven y soltera que no debía escuchar esas historias. Fue divertido a la par que tierno sentir su afán protector, muchas veces como si yo fuera su propia nieta.

En el lapso de tiempo transcurrido desde entonces los tabúes, prohibiciones y censuras alrededor del tema erótico y del sexo se han relajado, suavizado o desaparecido, sin embargo, para estas mujeres —especialmente para las más ancianas— se mantenían entonces totalmente vigentes e íntegros.

4 En palabras literales de las narradoras.

Otro motivo más genérico para negarse a contar cuentos era por juzgarlos como algo de poco valor, sin calidad o importancia: solo sirven para reírse o entretener a la chiquillería; no hay música, ni rima; no aparecen en los libros, entonces..., ¿qué valor tienen? Esta actitud nos muestra que el relato oral se enfrenta a una competencia feroz, y el cuento humorístico —el erótico en particular— «queda reducido a poco más que un bufón sin trascendencia» (Sánchez 2009: 28-29).

Desde el principio utilicé a otras personas[5] del pueblo para que me condujeran hasta las diferentes narradoras. La intención era tejer «una red de relaciones [...], gracias a la tarjeta de visita que me proporcionaba la identidad de quien me presentaba» (Olmo 2003: 198).

En mi caso, las sesiones de grabación se llegaron a parecer más a una conversación de la vida diaria. Mi manera de participar en ellas era heterogénea, existía «la posibilidad de manifestar acuerdo o desacuerdo, asintiendo, callando, argumentando en contra, intercambiando historias, o simplemente diciendo "ajá"» (Olmo, 2003: 195). Ese «ajá», o un simple movimiento de cabeza, o una sonrisa, o una carcajada solían ser suficientes como retroalimentación para muchas narradoras. Los «porteros», en mi caso, solían actuar como «mediadores entusiastas y desinteresados» (Rodríguez Almodóvar 2010: 13), realizaban la presentación entre las mujeres y yo y servían de apoyo a mis explicaciones. La entrevistadora se convertía en entrevistada para conseguir convencer a las narradoras sobre la necesidad de su participación, o sobre el valor de sus conocimientos, o sobre la importancia de los cuentos para el mundo científico. El razonamiento más poderoso era considerar sus cuentos tan valiosos como para aparecer en un libro[6] y que una joven desconocida apreciase tanto algo que ellas desdeñaban por insignificante o vulgar. Esta primera sesión de presentación y negociación resultaba más sencilla y rápida, cuando el «portero»[7] era un miembro de su familia, alguien con quien tuvieran amistad o fuera respetado en el pueblo. De este modo se rompía antes el hielo y en muchas ocasiones pude grabar material en esa sesión inicial.[8]

Era una conversación guiada y no se grababan cuentos eróticos en exclusiva. Iban surgiendo[9] entre otros de diferentes temáticas, o entre material oral diverso. Intentaba guiar a las narradoras, pero los hilos de la memoria son caprichosos. Los recuerdos nunca son lineales. Como dice Marina Sanfilippo:

> La memoria es un concepto abstracto y engañoso, que en realidad incluye contenidos dispares y heterogéneos. Dentro de este cajón de sastre, creo que conviene analizar [...] la estrecha relación entre la memoria del narrador oral y la memoria autobiográfica, que tiene la tarea específica de ayudar a las personas a conservar y reelaborar continuamente el conocimiento de sí mismas, [...].

---

5 Introductores a los que M.ª Carmen Atiénzar García llama porteros (2017: 31) y Antonio Rodríguez Almodóvar denomina mediadores (2010: 13).

6 Así entendían el proceso final de la elaboración de la tesis doctoral.

7 En un 70% de los casos fueron hombres los que me acompañaron en estas sesiones iniciales.

8 Ocurrió con todas las narradoras excepto con el grupo de Adela y sus amigas en Villamalea.

9 Como ya se ha comentado, cuando «salían a cuento». Entonces sí que brotaban a borbotones.

> Para el buen narrador, sus narraciones preferidas suelen adquirir las mismas características de los recuerdos personales de vivencias propias y a menudo, [...], las historias narradas son capaces de evidenciar el significado profundo de experiencias reales [...]. La memoria del narrador, por lo tanto, es extraordinaria no tanto por la cantidad de datos que puede retener, sino por la capacidad de encontrar en historias preexistentes la clave necesaria para reelaborar el significado de eventos, percepciones y situaciones vitales o personales y, además, la necesidad de compartir esta búsqueda de significado con la comunidad (Sanfilippo 2007*a*: 77-78).

En la reproducción de los contextos situacionales debemos contentarnos con las explicaciones de las mujeres. Como se ha comentado, las sesiones de grabación son, por mucho interés que pongamos, una falsificación de las situaciones reales que estas narradoras vivieron y compartieron, por ello tenemos que conformarnos con los detalles que pueden darnos sobre unas costumbres y modos de vida que están extinguiéndose, por ejemplo, las reuniones para «sacar rosa». En esos momentos el trabajo de campo era una mezcla entre encuesta, entrevista dirigida y conversación entre un grupo de amigas.

Algunas mujeres comentaban sensatamente cómo al abandonarse el cultivo del azafrán, se perdieron los días de «mondar rosa», de reuniones, y que la televisión encendida en cada casa había relegado las veladas cuando se reunían familia y vecinos para contar todo tipo de historias y cuentos y pasar el rato. En las mejores narradoras se cumplían todas las características que indica José M.ª Merino:

> No es necesaria una buena voz, ni un vocabulario rico, sino una especial capacidad gestual, el juego de las intensidades y desfallecimientos de la voz, la alternancia de los silencios y las palabras, los aparentes despistes, las sospechas de un posible olvido, la capacidad irónica, que puede estar en cierta sorna, la interjección hábilmente incrustada, incluso la palabra malsonante como apoyo dramático (Merino 2010: 74).

Podía guiar a las mujeres, sugerir algún tema,[10] motivo o título de cuento, pero siempre dependía de la disponibilidad de cada narradora en cada sesión. A algunas les gustaba que participara activamente. Me preguntaron por mis cuentos preferidos, si me contaban historias de niña y quién y cuándo me las contaba. Este intercambio de información y papeles favoreció una relación de profunda confianza y que acabaran contándome cuentos eróticos.

En las siguientes sesiones, que casi nunca fueron menos de dos o tres, el «portero» ya no solía estar presente. Lo que sí ocurrió fue que varias narradoras se transformaron en «porteros» y me presentaron a otras personas. Así pasó con la familia Aroca de Cenizate, con Evelia Pérez en Iniesta, o con Norberta en El Herrumblar.

La narración de cuentos eróticos añade cierta dificultad al establecimiento de relaciones de confianza con las narradoras. Además, como ya he explicado, las narradoras más ancianas sentían la obligación de protegerme de esos cuentos. Según

10 Cuando los cuentos tienen ciertos protagonistas (curas, pastores, maridos tontos, ignorantes o consentidores, esposas adúlteras y sus amantes...), las mujeres no sentían tanto la obligación de que el cuento viniera a cuento para recordarlo o narrarlo. Escuchar un título o argumento era estímulo bastante muchas veces. En otras ocasiones oír a otra narradora era suficiente para iniciar una competición entre ellas para rememorar.

ellas, eran temas propios de mujeres casadas, pero «estaba feo»[11] contarlos delante de una soltera. Podemos observar cómo el tabú sexual y la autocensura actúan sobre lo que las narradoras están dispuestas, o no, a narrar. No obstante, superadas la vergüenza y la timidez de los primeros cuentos y tras las primeras carcajadas, se establecía una complicidad amistosa entre narradoras e investigadora que solventaba los pequeños obstáculos.

Estoy convencida de que el hecho de que yo tuviera en tan alta estima sus cuentos produjo una retroalimentación en las mujeres fundamental para que las sesiones de grabación se desarrollaran sin problemas y en un clima de alegría y plena confianza. Incluso las que, al principio, tenían miedo de ser grabadas enseguida perdían la timidez y se olvidaban del casete que estaba sobre la mesa.[12] También es preciso indicar que la presencia de alguna gran narradora en la sesión de trabajo facilitaba la labor, ya que conseguía animar a las otras mujeres: las risas compartidas borran la vergüenza inicial y rompen el hielo.

El peor problema se produjo en los grupos muy numerosos.[13] Al animarse, se quitaban la palabra unas a otras. Resultaba muy complicado mantener un orden mínimo para conseguir una sesión de grabación natural y creativa, a la vez que organizada. Todo ello sin que las mujeres se molestaran.

Con las narradoras excepcionales observamos que su personalidad y su temperamento se reflejan en su estilo narrativo. Suelen ser narradoras risueñas, con mucha labia y gracejo. Relatan con mucha naturalidad y expresividad. Utilizan todo tipo de gestos, expresión corporal, onomatopeyas, hacen diferentes voces y entonaciones y algunas incluso cantan muy bien. Varias narradoras —Evelia,[14] Justina e Isabel, por ejemplo— se excusaban con que lo de contar no se les daba tan bien como cantar, sin embargo, conseguían hacer cómplices a los oyentes con gran facilidad, especialmente con los cuentos eróticos. Está claro que, como afirma Prada-Samper, «quienes realmente hacen que la narración sea una forma superior de creación artística son aquellos forjadores de la palabra cuyas dotes y creatividad cautivan a sus oyentes y les garantizan un público. Por fortuna para nosotros, en cualquier época y lugar ha habido siempre narradores así» (Prada, 2010: 137). La mayoría son narradoras competentes. Aunque no sean tan expresivas, tienen un estilo sobrio, más simple, pero eficaz para divertir a su audiencia.

En muchas de las narradoras se cumple, como señala Antonio Mula Franco, lo siguiente:

> La narración oral, el contar, es un arte que propicia la relación social y brinda calor humano. [...].
>
> Quien ejercita la narración oral es capaz de divertir y enseñar, de emocionar y analizar, de cuestionar y afirmar, de debatir y de comprometer, de buscar la memoria en los vestigios milenarios y de tejer inquietudes (Mula 2010: 77).

---

11 Palabras textuales de una narradora de Villamalea que no aparece en este trabajo por no tener registrado ningún cuento erótico. No quiso narrar ninguno por ese motivo.

12 Al principio intentaba camuflar la grabadora para no asustarlas. Después ellas mismas me decían que la dejara sobre la mesa.

13 En especial, en Villamalea.

14 Recitó y cantó los romances.

El corpus de más de la mitad de estas mujeres fue reducido. El resto mostró un repertorio oral variado: canciones, romances, juegos y todo tipo de costumbres de su infancia y juventud, además de cuentos: de animales, de encantamiento, formulísticos... Al menos la mitad de lo que narraron son cuentos humorísticos, y el 60% de ellos, aproximadamente, son eróticos. El corpus de las grandes narradoras no fue más abultado por su habilidad como mediadoras. Transitaban del papel de narradora al de mediadora para que el resto de las mujeres presentes contase el siguiente cuento. Conseguían ingeniárselas para refrescarles la memoria recuperando el repertorio que todas compartían y transformarlas de oyentes pasivas en narradoras. Dominaban lo que José M.ª Merino denomina «expectación oyente», conseguían que se crease «una atmósfera [...], constituida por la invisible red de la atención múltiple de un público cercano y real, pendiente de la actuación también real y directa de quien cuenta, capaz de producir un embeleso especial, único» (Merino 2010: 76). Todas reconocieron haber aprendido su repertorio de familiares, vecinos, amigos muy cercanos —indistintamente mujeres y hombres—, o mujeres que trabajaban en sus casas, casi todos reconocidos como grandes narradores en su círculo. Además de constatar que cuando más cuentos eróticos escuchaban era sacando rosa.[15]

A continuación nombraré a las narradoras agrupadas según el tipo de sesión en la que participaron, aunque no resulte posible mostrar ejemplos de cuentos *coloraos* narrados por todas ellas:

1. Narradoras en familia[16] o en pequeños grupos:[17]
   - 1. 1. Mahora (Ab): Filomena Villanueva Ponce.
   - 1. 2. Iniesta (Cu): las primas Villanueva: Evelia Pérez[18] y Justina Talavera.
   - 1. 3. Cenizate (Ab): las hermanas Aroca Villa: Petra[19] y Sirena.
   - 1. 4. Navas de Jorquera (Ab): Flor Rodiel Aroca y sus amigas Isabel Correa García y María Fernández Ruiz.
   - 1. 5. Villagarcía del Llano (Cu): Julia Fraile Romero y Presentación Martínez Blesa.
2. Narradoras en grupos numerosos:
   - 2. 1. Villamalea (Ab): Adela Fernández García y sus amigas María Ortiz Gómez y Fulgencia Pérez López.
   - 2. 2. Ledaña (Cu): Isabel[20] Orozco Correa.
   - 2. 3. El Herrumblar (Cu): Consuelo Rubio Pérez[21] y Norberta Rubio Descalzo, tía y sobrina.

---

15 Esta actividad la realizaban principalmente mujeres, las roseras, jovencitas, algún anciano y niños mayores.

16 Este apartado se subdividirá en cuatro grupos compuestos en su mayoría por mujeres de la misma familia y de cuatro pueblos distintos, pero con una característica común: el núcleo del grupo es una narradora de gran calidad.

17 Parte de las sesiones se desarrollaron en pequeños grupos de narradoras y parte, con la narradora a solas.

18 Falleció en 1997.

19 Falleció hace unos tres años, antes de cumplir los cien años, totalmente lúcida. Según me explica su hija M.ª Rosa —con la que ya vivía cuando las conocí—, aún contaba algún cuento o chascarrillo de vez en cuando.

20 Participó en un grupo, pero ella fue la única en contar cuentos *coloraos*.

21 Como la nota 18.

4. Cuentos eróticos en La Manchuela: muestrario[22]

Entre los cuentos *coloraos* recogidos, realizaré una pequeña cala reconstruyendo brevemente dos sesiones de grabación.

Iniesta fue el pueblo de La Manchuela donde comenzó mi periplo recolector de material oral y Evelia Pérez Villanueva fue la primera narradora que conocí, cuando todavía no me había especializado en los cuentos.

Los relatos que aparecen a continuación fueron grabados el 4 de marzo de 1992. En esta sesión hubo algún oyente[23] que entraba y salía durante su desarrollo, como ocurrió en la mayoría de las charlas con Evelia, pero ella fue la única narradora activa. Al principio contó alguna adivinanza y cantó alguna canción, pues estaban presentes sus nietas. Cuando se marcharon las niñas, y al hilo de ciertas explicaciones sobre las bromas que hacían los quintos, o las que se realizaban a los recién casados, fue desgranando los cuentos eróticos que aparecen a continuación y otros humorísticos de curas y bobos.

Como se puede observar, su repertorio estaba formado casi exclusivamente por cuentos humorísticos, no obstante en otra sesión narró un cuento de animales.[24] También continuó con su faceta de mediadora insistiendo en que las demás mujeres lo hacían mejor que ella y así consiguió que su prima[25] Nieves narrara un extenso corpus de cuentos de animales y de encantamiento, entre otros.

[«¡Ovejo, ovejo!»][26] (Evelia)[27]

Este era una mujer que se estaba acostando con el cura y nada. Pero ya el cura, ¿qué hacía? Cada vez que pasaba por al lao el hombre —el marido de la mujer—, le decía:

—¡Ovejo!

—¡Ea!

Se pasaba otro día, se encontraba con él:

—¡Ovejo, ovejo!

Y toas las veces que se encontraba, | tres o cuatro veces que ya se encontró con él, y le decía siempre ovejo, y ya le dice él a su mujer:

—¡Vaya! Yo no sé este cura. Toas las veces me dice ovejo, toas las veces que me ve, me dice ovejo.

—¡Vaya! Pero ¿dices que te dice ovejo?

22 En la transcripción de los cuentos he seguido los criterios para textos en prosa que se explican en <www.corpusdeliteraturaoral.es/content/transcripci%C3%B3n-y-anotaci%C3B-3n>[fecha de consulta: octubre de 2017].

Solo reflejaré ortográficamente la aspiración de la -s- ante consonante oclusiva sorda. Por ejemplo: esconder-*ehconder*.

23 Alguna de esas personas participó con material oral de otro tipo —romances, canciones o juegos infantiles o adivinanzas—, pero no narraron cuentos.

24 Una versión de las bodas al cielo.

25 No aparece porque no relató ningún cuento erótico.

26 Cuando no se daba título al cuento o no se recordaba, el título del cuento aparece entre corchetes por ser un acuerdo entre narradoras y entrevistadora.

27 Entre paréntesis, al lado del título del cuento, aparece el nombre de la narradora.

—Sí, sí, toas las veces. Me encuentro con él y todas las veces me dice ¡ovejo, ovejo!

Dice:

—Sí, déjalo. Yo lo apañaré. Vamos a ir los dos y yo lo apañaré. A ver, ¿qué es eso de decirte ovejo?

Pos ya se preparan y se van por la noche a ver al cura. Y ella, claro:

—Bueno, ¿qué es eso de decirle usté a mi marido ovejo? Pos sepa usté que mi marido no es un ovejo.

—Yo no le digo...

—Sí, sí, que le dice usté ovejo —dice—, cura, curón, ¿qué es eso de decirle a mi marido ovejo? Cura, curato, comedor de mi mollete, | cura, curón, rompesábanas de mi colchón. ¡Mi marido no es un ovejo, | que lo que es es un cabrón añejo!

Dice él:

—¡Venga, querida, vámonos que ya le has dicho bastante!

[«El sacristán en la cesta»] (Evelia)

Era una mujer que se estaba acostando con un sacristán. Y el sacristán iba allí a su casa, en fin... Ea, pos ya un día llaman a la puerta, dice:

—¡Ay, que es mi marido, que es mi marido! ¿Ande te vas a ehconder?

Y tenían una cesta colgá, así grande, en el techo y dice:

—Pos hala, métete en la cesta y allí riba colgao. Mientras que esté aquí no..., no sales.

Pues ya, venga vueltas y la cesta se meneaba y to, y ellos por allí. Y ya, como tanto se meneaba, ya tanto tiempo allí metío, ya no sabía cómo ponerse. Y ella cantando[28] decía:

—¡Señor sacristán, ehconda usté la pata que se la verán!

Porque se le veía un pie ya. Y ella como que no, hacía como que cantaba:

—¡Señor sacristán, ehconda usté la pata que se la verán!

Pos ya tanto quería ehconder la pata y tanto, | cayó la cesta y el sacristán sobre todos. Salió corriendo el sacristán y el hombre detrás. Y ya, cuentecico rematao...

[«La vaca rabota del cura chiquito»] (Evelia)

Había en un pueblo un cura que tenía una vaca y un día le desapareció y no sabía quién la había cogío. Un día que iba por la calle oyó que un crío le cantaba, dice:

—¡La vaca rabota del cura chiquito la tiene mi madre en el cuarto bajito![29]

—Pos, ¿y la vaca? Si no está aquí la vaca, si no está aquí la vaca.

Y claro, pos tos los vecinos venga a la vaca. Pos ya un día, el crío, un crío que tenía la madre, | la madre, que tenía bastantes críos, la que quitó la vaca. Se enteró el crío que la vaca la habían cogido, y ya decía el crío:

—¡La vaca rabota del cura chiquito la tiene mi madre en el cuarto bajito!

28 Canturrea un ritmo entre jota y seguidilla.

29 Es más una cantinela que una canción.

Pos luego, ya, a los pocos días, dice si el crío canta eso, a los pocos días lo sienten otra vez cantar:

—¡La vaca rabota del cura chiquito la mató mi padre y nos pone mi madre buenos puchericos, y por eso estamos todos tan gordicos!

Pues eso, ya lo sienten y se lo dicen al cura y ya llama el crío al que el cura quería:

—Oye, nene, a ver esto que estabas cantando el otro día.

Y claro, le cantó la canción:

—¡La vaca rabota del cura chiquito la mató mi padre y nos pone mi madre buenos puchericos, y por eso estamos todos tan gordicos!

Y dice:

—Pos bueno, mira, mañana cuando yo diga la misa, tienes que ir a la misa, y lo cantas | pa que lo oiga todo el pueblo de que tiene la vaca, de que él la mató.

Pues, ¿qué hace el crío? Se lo dice a su, a su madre:

—Me ha dicho esto el cura.

Dice:

—¡Uh!, pos mira, lo que vas a decir es esto. Cuando el cura te diga, ya puedes...

Ya ha terminao el cura la misa y le dice que dijera, y entonces el crío, | la madre le enseña otra cosa, le dice:

—Tú, cuando te digo eso, le dices: «¡El cura chiquito se acuesta con mi madre, trabajo le mando si se entera mi padre!».

Pos claro el crío empezó a, a cantarlo. Claro, le dice el cura que diga la canción y dice:

—¡El cura chiquito se acuesta con mi madre, trabajo le mando si se entera mi padre!

Y claro, entonces el cura se baja corriendo del púlpito, que esperando que dijera el crío, se baja corriendo:

—¡Ah, tunante!

Ya la gente se alborotó y ya en eso terminó el cuento. Cuentecico rematao...

[«El seminarista tonto, sus padres y la ecétera»]. (Evelia)

Un estudiante que querían los padres que estudiara para cura y no, no sabía mucho, no tenía muchas luces, y claro, pos no sabía mucho. Y ya estaba un poco tiempo ande estaban estudiando, en el seminario. Total que ya se va pa su casa y no sabía, claro, tenía que estudiar latín y no sabía dar, nada, nada de latín, no sabía nada. Y ya venía pa su casa:

—¿Y qué viá decir yo? A ver qué voy a decir, si yo de que llegue y no... sepan lo que, que no sé ná.

Pos ya ve a un hombre que estaba trabajando, arrancando nabos, dice:

—Buen hombre, ¿qué está usté haciendo?

Dice:

—Pos arrancando nabos.

Dice:

—¡Uh!, ¿nabos? Nabis, nabus.

Dice:

—Ya tengo una palabra: nabis, nabus.

Pos ya llega más alante, se encuentra a otro hombre y estaba haciendo una horma.

—Buen hombre, ¿y en qué trabaja usté ahí?

—Haciendo una horma.

—Pos bueno, nabis nabus, hórmantum.

Y ya anda más alante y ve allí unos burros muertos, unas calaveras, y de to, y los pájaros por allí entrando entre las calaveras y to. Y ya dice:

—¡Uh!, pues ya tengo otra: nabis nabus hórmantum, entran vivos en mortus, en calavérantum.

Ya sabía latín. Pos ya llega a su casa y dice, su madre tan contenta y su padre:

—¡Ay, ya lo que sabe mi hijo!

—Me voy arriba a una habitación.

Y ya lo oían decir to eso. Pos ya dice, dice:

—Me ha dicho el señor director de allí, dice que quiere venir aquí. Un día tienen ustés que preparar todo, porque me ha dao esta carta, que preparen ustés pollos, gallinas, conejos, de todo, ecétera, de todo y ecétera, ecétera.

Y ya los padres, como sabían poco, dicen:

—Bueno y esto, ecétera, ¿qué es? —dice—, le ponemos gallinas, conejos, de todo y este ecétera, ¿qué es?

Dice:

—Pues la ecétera vamos a preguntárselo —a no sé quién más listo que era que ellos—, vamos a preguntárselo.

Y dice el otro, dice:

—La ecétera —dice —, pos que se la cortís al burro más viejo del pueblo —dice—, y la ponéis a hervir y eso es la ecétera.

Pos ya dice que hacen eso. Buscan al burro más viejo que había y le cortan la ecétera y lo ponen a hervir. En fin, cuando ya llega el señor aquel, ya le ponen la mesa. Todos los platos, que si pollo, que si conejo y ya le ponen aquello tamién. Y miá tú, del burro más viejo, pos aquello duro, duro. Hinca el tenedor... | ¡tlass!, botaba. Hinca el tenedor, botaba.

—Pero bueno, ¿esto qué es? —ya dice el hombre—, pero esto, esto yo no sé lo que es que pincho y no pincha.

Miá tú, tan duro eso, pos no podía pinchar y dice:

—Toma, pos lo que mandaba usté que le pusiéramos pollos, gallinas, conejos y ecétera. Esto es la ecétera.

—Pero bueno, la ecétera, ¿qué es?

Y ya le tuvieron que decir lo que era. Y ya, cuentecico rematao... ¡por alguna boca se ha colao!

La siguiente sesión se realizó el día 3 de junio de 1995. Participaron cuatro mujeres de la familia Aroca.[30] Comenzamos la entrevista con Petra, la hermana mayor, y con su hija M.ª Rosa.[31] En primer lugar grabamos datos personales y otros sobre cómo, dónde, cuándo y de quién aprendieron los cuentos (información que se completó con la ayuda de Sirena y Cristeta).[32] Durante el desarrollo de la charla, unas se recordaban datos y detalles a las otras. Incluso durante la narración de algún cuento añadían o se corregían pequeños errores u olvidos.

Petra[33] comenzó con varios cuentos protagonizados por personajes ingeniosos o astutos que parecen bobos y otros de matrimonios y pastores bobos. El tema de la estupidez dio pie a que contara el cuento de las tres monjas. Y ya tras ese cuento Sirena recordó los que narró a continuación.[34]

Fue una primera[35] tarde muy productiva[36] y divertida. Además de los cuentos recogí otro material oral, también información sobre costumbres relacionadas con el acto narrativo y con el contexto en que se producía la narración en su círculo más cercano.

«El cuento de las tres monjas» (Petra)

Era una vez que había tres monjas y estaban ya en el convento bastante tiempo de decirse de dónde era ninguna. Y ya se tuvieron que salir o que se separaban a otro convento, o bueno... | Y ya le dice, dice:

—Oye, chicas.

Y una de ellas estaba sorda. Y se pusieron, en el coche que iban, la sorda enfrente de las doh que oían. Y ella iba muy alerta. Y ya le dice la una a la otra, dice:

—Oye, chica, con el tiempo que llevábamoh juntas no nos hemos podío saber de dónde es la una y la otra.

Dice:

—¡Ay, hijaa —dice —, yo soy de Murcia!

Dice:

—¿Y añoras algo?

Dice:

30 No aparecen ejemplos de Cristeta Aroca, ni de M.ª Rosa Castillo, hija de Petra, porque no contaron ningún cuento *colorao*.

31 Petra vivía con ella y su familia desde que enviudara. M.ª Rosa narró una versión de los cabritillos y el lobo, otro de espíritus y uno de tontos.

32 Narró una versión del traje del santo: disfrazan al santo por no tener dinero para comprarle un traje decente para las fiestas. También una versión de Martinico, el duende, otra de la muerte, que sale al encuentro de un hombre, y varios de espíritus.

33 En esta sesión narró también una versión de *Ali Babá y los cuarenta ladrones*, que tituló «¡Ábrete, chocla!», otra de *El Cristo del ciruelo* y un cuento de fantasmas.

34 También contó una versión de la zorra que compra fiado y dos cuentos de pícaros que roban por hambre.

35 Tuvimos tres sesiones más pero ya no participaron todas las hermanas ni estuvieron presentes todo el tiempo.

36 La sesión, que había comenzado antes de las cinco de la tarde tomando café, se alargó hasta cerca de las nueve de la noche.

—¡Ay, esos melocotones tan hermosos! —dice—. ¡Ayy, hija mía, aquello es una gloria, —dice—, en verdá! —dice—. ¿Y tú?

Dice:

—Yo, de Canarias.

Dice:

—Y, y bueno, tú, ¿qué añoras?

Dice:

—¡Hija mía, yo, aquellos plátanos tan hermosos! —dice—, pos ya ves, los plátanos.

Y entonces, ya, llegaban al final de eso, y se acerca la sorda, dice:

—¡Ay, pillinas, ya sé de quién vais hablando… | del padre Cosme!

«El cuento de las viejas» (Sirena)

Eran dos viejas que estaban allí al sol y la una era muy religiosa y la otra era un poco más rebelde. Y ya dice:

—Chica —dice —, yo cuando me muera quiero ir a la Gloria.

Y dice la otra:

—Pues yo quiero ir al Infierno —dice—, porque allí en el Infierno hay muchísmas músicas, hay muchísmos toreros, hay muchísma gente.

Y dice la otra:

—¡Oy, no, no, no, no, hija mía!

—Tú vente al Infierno que allí te lo vas a pasar mejor.

Bueno, pues ya se mueren y se juntan allí en la puerta deel, del Infierno. Y ya, dice:

—Pos me voy contigo a ver cómo va la bulla.

Pos nada ya empiezan la música, los toreros, las artistas. Dice:

—¡Uy, chica, qué bien! ¡Vamos palante!

Pero ya se van metiendo, metiendo, cuando ya llegan a lah calderas de Pedro Botero, y dice:

—¡Oye, oye, bulla, pero no tanto —dice—, que me quemáis el…!

Eso no lo digo.[37]

[«La mujer que parió dos negritos»] (Sirena)

Era una mujer que no tenía hijos, y ya de momento se queda embarazá. Y nada, poh claro, pos a embarazá, pos nada, pos a dar a luz. Y ya, ahcape, la llevan al sitio de ande iba a dar a luz y el hombre por allí paseándose pa un lao y pa otro desesperao. Cuando ya sale una enfermera, y dice:

—Oiga —dice—, mujer, ¿qué pasa?

Dice:

—Nada —dice—, que ya ha dao a luz.

37 El cuento concluyó con las carcajadas del auditorio, ya que todas las presentes sobreentendimos la palabra tabú que Sirena, por pudor, no quiso decir en voz alta. Después, con la grabadora apagada, me susurró el eufemismo entre risitas.

Dice:

—¿Sí? —dice—, ¿y qué?

Dice:

—Dos.

—¡Madre míaa! —dice—, no me —dice—, si yo ya decía que tenía buena chimenea.

Dice:

—Oiga, pero se la tiene que limpiar —dice—, porque han salío negros.

4. Conclusiones

Dentro de este grupo de estupendas «cuenteras», como alguna se denomina, hay unas cuantas a las que podemos declarar como narradoras excepcionales. Ninguna es autora de lo que narra, sino que son recreadoras de aquello que un día aprendieron. Como señala José Manuel de Prada (2009: 213), reinterpretan los materiales heredados tal y como hicieron los artistas renacentistas o los músicos neoclásicos.

La mayoría de estas mujeres aprendió los cuentos de un familiar próximo (padre, madre, abuelos) o alguna vecina —conocidos por sus grandes dotes narrativas—. Creo que este fue el primer aprendizaje de estas mujeres para que ahora compartan cualidades en la realización del acto narrativo: buena memoria, expresividad vocal y gestual, cercanía con el público presente, capacidad de atracción y participación, vis cómica..., que las señalan entre sus convecinos como grandes narradoras. Sin embargo, estas mujeres no actúan, narran. Indica Antonio Mula Franco:

> No hay que poseer dotes y cualidades especiales de «cuentacuentos», no hay que ser actor ni orador, dominar técnicas teatrales ni disfrazarse. Solo hay que tener una buena historia y el deseo sincero de transmitirla con la convicción de que es un regalo valioso y único. [...]
>
> Recordando a Sócrates, se trata de despertar a la conciencia de un saber que ya sabes, pero que no sabes que sabes (Mula 2010: 57).

Es su personalidad individual la que termina de condimentar esa salsa de características que las identifica como estupendas narradoras, pues «el buen narrador tiene que dominar forzosamente recursos mucho más amplios que los meramente lingüísticos» (Sanfilippo 2007*a*: 75).

Para la narración y recopilación de los cuentos *coloraos*, el mayor obstáculo fueron las propias narradoras: sus prejuicios y tabúes con todo lo relacionado con el sexo y la autocensura subsiguiente que se imponían. La otra gran dificultad es que debían venir a cuento, surgir al hilo de la conversación.

También nos describieron el contexto en que solían *echar cuentos coloraos*. Hemos podido observar los cambios y la evolución de esas situaciones sociales y laborales.[38] Sin embargo, «el público, a pesar de las grandes diferencias contextuales entre las veladas comunitarias de antaño y los nuevos lugares de narración, acude a la cita, esperando que una voz humana dé inicio al rito ancestral de compartir palabras, para superar los miedos e intentar comprender el sentido de la vida» (Sanfilippo 2007*a*: 91). Estas mujeres nos explicaron que los cuentos *coloraos* se

38 Por ejemplo, la casi desaparición del cultivo del azafrán en los pueblos de La Manchuela.

contaban para «echar la *risotá*», como entretenimiento y diversión de largas y monótonas jornadas sacando rosa, por ejemplo.

Las mujeres de La Manchuela conocen un corpus de cuentos eróticos variado; un repertorio que está vivo y es bien conocido por ellas. Un tipo de cuentos que, como buen hijo del humor y la burla, no ha perdido vigencia a través de los siglos, ni se destruye ni desaparece, solo se transforma.

Por último, afirmar que a lo largo de esos años conocí a una serie de «cuenteras» fabulosas, verdaderas maestras en el arte de atrapar en sus redes narrativas al auditorio. Y aprender cuentos con ellas se convirtió en una experiencia inolvidable, además de conformar vivencias extraordinarias.

5. Referencias bibliográficas

Atiénzar García, M.ª Carmen (2017): «La narradora tradicional en su contexto: memoria, tradición y arte narrativo». En Marina Sanfilippo; Helena Guzmán; Ana Zamorano (coords.): *Mujeres de palabra: género y narración oral en voz femenina*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 33-48.

Benjamin, Walter (1973): «El narrador». *Revista de Occidente* núm. 119: 301-323. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador> [fecha de consulta: mayo de 2017].

Chevalier, Maxime (2001): «Prólogo». En Juan Rodríguez Pastor: *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales*. Raíces 15. Badajoz: Diputación de Badajoz, p. 7-8. <www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/cuentos-extremeños-obscenos-y-anticlericales-0/> [fecha de consulta: febrero de 2016].

Hernández Fernández, Ángel (2006): «Sobre novios tontos, mujeres bobas y bribones aprovechados (Notas sobre literatura y folklore eróticos)». *Revista de Folklore,* núm. 303: 95-105. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-novios-tontos-mujeres-bobas-y-bribonesaprovechados-notas-sobre-literatura-y-folklore-eroticos/> [fecha de consulta: mayo de 2016].

Martos Núñez, Eloy; Mar Campos F.-Figares; Gabriel Núñez Ruiz (coords.) (2010): *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar*. Estudios 126. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Merino, José Mª (2010): «El cuento del contar». En Beatriz Rodríguez Delgado; Yolanda Hernández Pin (coords.): *La memoria de los cuentos. Los últimos narradores orales*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC). Ministerio de Cultura, p. 69-77.

Morote Magán, Pascuala (1992): *Cultura tradicional de Jumilla. Los cuentos populares.* Biblioteca Murciana de Bolsillo 104. Murcia: Edición de la Academia Alfonso X el Sabio.

Mula Franco, Antonio (2010): «Los cuentos: de la oralidad a la lectura». En Eloy Martos Núñez; Mar Campos F.-Figares; Gabriel Núñez Ruiz (coords.): *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar*. Estudios 126. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 75-83.

Olmo pintado, Margarita del (2003): «La construcción de la confianza en el trabajo de campo. Los límites de la entrevista dirigida». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LVIII núm. 1: 191-220. <https://rdtp.revistas.csic.es> [fecha de consulta: abril de 2017].

PANADERO MOYA, Miguel (1992): «Geografía». En Juan AGERO (ed.): *Albacete.* Madrid: Agedime S.L. y Mediterráneo, p. 37-65.

PEDROSA, José Manuel (2009): «Una nueva colección de cuentos de la tradición oral de Murcia». En Anselmo SÁNCHEZ FERRA: *Un tesoro en el desván. Los cuentos de mis padres*. Tierra Oral 4 [la memoria/1]. Guadalajara: Palabras del Candil,pp. 7-15.

PRADA-SAMPER, José Manuel de (2009): «El narrador tradicional». En Yolanda AIXELÀ; Lluis MALLART; Josep MARTÍ (eds.): *Introducción a los estudios africanos*. Vic: CEIBA, p. 211-217. <http://www.academia.edu/8680661/El_narrador_tradicional> [fecha de consulta: febrero de 2017].

PRADA-SAMPER, José Manuel de (2010): «Narración, memoria y continuidad». En Beatriz RODRÍGUEZ DELGADO; Yolanda HERNÁNDEZ PIN (coords.): *La memoria de los cuentos. Los últimos narradores orales.* Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), p. 135-144.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1994): *El cuento erótico griego, latino e indio. Estudio y antología*. Madrid: Ediciones del Orto.

RODRÍGUEZ PASTOR, Juan (2001): *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales*. Raíces 15. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz. <www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/cuentos-extremeños-obscenos-y-anticlericales-0/> [fecha de consulta: febrero de 2016].

SÁNCHEZ FERRA, Anselmo (2009): *Un tesoro en el desván. Los cuentos de mis padres*. Tierra Oral 4 [la memoria/1]. Guadalajara: Palabras del Candil.

SANFILIPPO, Marina (2007*a*): «El narrador oral y su repertorio: Tradición y actualidad». *Revista Signa,* núm. 16: 73-95. <www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/el-narrador-oral-y-su-repertorio-tradicin-y-actualidad-0/> [fecha de consulta: febrero de 2016].

— (2007*b*): *«Si cunta e s'arricunta:* las fórmulas de apertura y cierre en la narración oral». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares,* LXII núm. 2 (julio-diciembre 2007): 135-163. <https://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/download/38/39> [fecha de consulta: febrero de 2016].

— (2017): «Mujeres que cuentan». En Marina SANFILIPPO; Helena GUZMÁN; Ana ZAMORANO (coords): *Mujeres de palabra: género y narración oral en voz femenina*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, p. 7-15.

SANFILIPPO, Marina; Helena GUZMÁN; Ana ZAMORANO RUEDA (coords.) (2017): *Mujeres de palabra: género y narración oral en voz femenina*. Literatura y Mujer. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

TEJERINA LOBO, Isabel (2010): «La narración oral: un arte al alcance de todos». En Eloy MARTOS NÚÑEZ; Mar CAMPOS F.-FIGARES; Gabriel NÚÑEZ RUIZ (coords.): *¿Por qué narrar? Cuentos contados y cuentos por contar*. Estudios 126. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 51-66.

VIGARA TAUSTE, Ana M.ª (1994): *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*. Madrid: Ediciones Libertarias.

La utilització del folklore i la literatura popular per configurar l'ordre simbòlic de la mare i una escriptura femenina en la poesia de Maria Mercè Marçal

Montserrat Palau Vergés
Universitat Rovira i Virgili
montserrat.palau@urv.cat

Resum
Ja des dels inicis de la seva trajectòria literària, el 1977, una de les característiques destacades de la poesia de Maria Mercè Marçal (1952-1998) és la utilització de formes i motius del folklore i de la literatura popular. Aquest article analitza aquest ús, molt marcat en els primers llibres i també present en els posteriors, i explica com la literatura popular li servirà a l'autora per crear un món simbòlic de l'ordre de la mare, en contrast amb l'ordre patriarcal dominant també en la cultura i literatura. I, a més, per investigar i trobar la seva pròpia «escriptura femenina», d'acord amb les teories de les escoles feministes italianes i franceses dels anys setanta del segle XX.

Paraules Clau
poesia catalana; literatura popular; estudis de gènere; Maria Mercè Marçal

Abstract
From the beginning of her literary career in 1977, one of the outstanding features of the poetry of Maria Mercè Marçal (1952-1998) was her use of forms and motifs from folklore and folk literature. This article analyses these aspects, which featured heavily in her early poetry but were also present in later work. It will explore how folk literature inspired her to create her own symbolic world governed by the figure of the mother, as opposed to the dominant patriarchal order existing in literature and culture. The article also traces the development of Marçal's writing in relation to the French and Italian theorists of "écriture feminine" in the 1970s.

Keywords
Catalan poetry; folk literature; genre studies; Maria Mercè Marçal

Rebut: 30-08-2017 | Acceptat: 12-09-2017

1. Retorn als orígens i recuperació d'una vena subterrània i femenina de la cultura[1]

El 1976, Maria Mercè Marçal guanya el premi Carles Riba amb el seu primer recull de poemes, *Cau de llunes*, que es publicaria l'any següent amb un notable ressò. El llibre s'estructura en quatre parts i, sobretot a l'última, hi trobem tot un seguit de poemes que connecten i es relacionen amb la literatura popular. Ran del premi i l'edició, Maria Mercè Marçal explicava, en una entrevista de Francesc Pané, quines havien estat les seves influències i, sobretot, la seva preocupació per investigar i recrear la literatura popular, com un retorn als orígens i a una vena subterrània i femenina de la cultura:

> Especialment m'han estimulat Brossa, Foix, Salvat-Papasseit, Martí i Pol. M'ha preocupat especialment, potser sota la lluna de Blake,[2] la recerca de la literatura popular (cançons de pandero, corrandes romanços, rondalles, etc.). En tot plegat entreveig un intent de retorn als orígens rurals, a la recuperació de la vena subterrània de la cultura, una contribució en molts casos femenina (en el bon sentit de la paraula) a la cultura (Pané 1977: 11).

L'any següent, en una altra entrevista, de Miquel Alzueta (1978), Marçal tornava a anomenar aquests autors —i hi afegia també Rosselló-Pòrcel, Estellés, Carner, Ausiàs March, Caterina Albert i Mercè Rodoreda— i repetia que una de les seves influències era «en un nivell molt més especial, la cançó popular tradicional.» I, sobre el seu segon llibre que aleshores escrivia, *Bruixa de dol* (1979), en aquest cas responent a Lluís Busquets (1979: 20), confessava que «persisteixo amb la cançó».

En els primers llibres de poemes de Maria Mercè Marçal, *Cau de llunes* (1977) i *Bruixa de dol* (1979), hi destaca amb força, doncs, el neopopularisme, és a dir, la reivindicació del folklore i de la literatura popular. Amb el Romanticisme i la Renaixença, la poesia catalana es va servir de les formes, els motius i els temes del folklore i la literatura popular. Aquest neopopularisme va ser també conreat, en les primeres dècades del segle XX, per poetes noucentistes, avantguardistes i de la jove aleshores «generació del 36» o «generació de la República».[3] Posteriorment, després de la Guerra, foren altres poetes que van utilitzar aquestes fórmules, com és el cas de Maria Mercè Marçal. Són molts els estudis dedicats a aquesta autora i, concretament, a la seva poesia. Però en tots es destaca aquesta influència i aquesta pràctica. Per exemple, Àlex Broch (2007: 329), per introduir la seva obra, resumeix de forma molt clara aquest aspecte quan parla de la poesia «neopopularista» de

---

1 Aquest article s'emmarca en una línia de recerca sobre literatura popular catalana que ha rebut finançament del Ministeri d'Economia i Competitivitat a través del projecte d'R+D: FFI2015-64128-P (MINECO/FEDER), i forma part de la investigació del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat per la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 755).

2 Es refereix, sobretot, al recull *Cançons d'innocència* (1789) de William Blake. Llibres del Mall, col·lecció fundada per Maria Mercè Marçal, Ramon Pinyol Balasch, Gemma d'Armengol i Xavier Bru de Sala, havia publicat en català *Cants d'innocència i d'experiència* (1975). Com afirmava Jaume Pont (1989: 92), «*Cau de llunes* se'ns mostra com una obra concebuda des de l'hègira llunàtica de William Blake, de qui Maria-Mercè Marçal reconeix en una nota l'ascendent parcial de *Cançons d'innocència*».

3 En aquest sentit, cal esmentar un dels primers estudis catalans —i bàsic— sobre el tema, el de Josep Romeu i Figueras, *Poesia popular i literatura* (1974).

Marçal, que enllaça tant amb Lorca i Alberti com amb «Rosselló-Pòrcel, Sagarra, i els illencs de la generació dels 50», i que beu de les «fonts tradicionals —les corrandes, la cançó, el romanç— per acollir, també, un món de referència ple de ressons i mitologia popular». Les connexions de la poesia de Marçal amb la de García Lorca també les ha analitzat Laia Climent (2004: 335-345). I, encara, en aquesta línia de connexions i influències sobre les formes de la poesia popular, ens faltaria afegir-hi Joan Brossa, amb qui Marçal compartia amistat (Bordons 2010: 127-128), i, a més, Clementina Arderiu, de qui, en les seves recerques de les genealogies femenines i les «mares literàries», va prologar i editar una antologia poètica (Arderiu 2008) i sobre la qual va publicar també diversos estudis (Ibarz 2004). Una anàlisi exhaustiva que també recull, des de diverses òptiques i apartats, la utilització de la literatura popular en la poesia de Maria Mercè Marçal és la tesi doctoral de Caterina Riba (2012) i altres publicacions seves que n'han sorgit (2014).[4]

En els primers llibres de poemes, Maria Mercè Marçal se serveix del folklore i de la tradició oral i popular, tant pel que fa a formes com a motius. En els dos primers llibres, com hem comentat, són nombroses les formes neopopularistes, combinades amb d'altres de cultes, i, amb el temps, en les obres posteriors, aquestes darreres s'imposaran, tot i que, de forma escadussera, també hi trobarem metres populars. En la seva poètica, són diversos els poemes que segueixen els metres i les retòriques populars. Ens trobem amb moltes cançons, corrandes i romanços, així com amb versos heptasíl·labs i repeticions de ritme i rima, paral·lelismes o la inclusió, també, de refranys o onomatopeies.

Podem esmentar, entre d'altres, les «Cançons de paper fi» o les «Corrandes de lluna» en *Cau de llunes* (1977); «Cançó de saltar a corda», «Cançó de fer camí» o «Velles corrandes per a la Pepa» en *Bruixa de dol* (1979), o, també, «Cançó de bressol» i «Romanç de la solitud sense sabates» en *Sal oberta* (1982) o «Cançoneta lleu» en *Desglaç* (1988). Serveixin com a exemple les «Corrandes de lluna»:

> Avui, si venia
> la lluna morta,
> l'amor cantaria
> que truca a la porta.
>
> I si ens arribava
> amb gep a Ponent,
> l'amor cantaria
> en quart creixent.
>
> Si la lluna era
> rodona i roja,
> l'amor cantaria,
> l'amor boja.

4 Totes les obres i publicacions de i sobre Maria Mercè Marçal estan inventariades i són consultables a l'Arxiu de la Fundació Maria Mercè Marçal. Accessible en línia: <http://www.fmmm.cat/autora.html> [data de consulta: agost de 2017].

Mes ai, si ve blanca
rodona i blanca,
l'amor cantaria
que la porta tanca.

I si duu la lluna
un gep a Llevant,
l'amor cantaria
l'amor minvant (Marçal 1989: 62).

En aquestes «Corrandes de lluna», Marçal, a més, fa tot un joc simbòlic a partir de la cançó popular de «La lluna, la pruna» i, alhora, les bruixes. I és que, a més de les formes mètriques pròpies d'aquesta literatura, la presència de motius de la tradició oral i popular també la trobem en d'altres creacions i altres formes de versificació (sonets, suites, sextines).[5] Com els jocs i l'oralitat infantil, les festes populars o el motiu esmentat de la bruixa. Referències a jocs i expressions infantils, com «ralet, ralet», «saltar a corda», «conillets a amagar», jugar a pilota o «fer la rateta». O poemes com «Endevina, endevinalla» (Marçal 1989: 221) que, a partir d'un conjunt de quatre interrogacions, arribem a la resposta. No és estrany, doncs, que, fins i tot, hi hagi edicions i antologies per a un públic lector infantil i juvenil de la poesia de Maria Mercè Marçal (2004*a*, 2004*b* i 2015) i estudis sobre aquestes (Selfa 2015). Serveixin en aquest cas com a exemples la «Cançó de saltar a corda» i «Tríptic per a una quimera»:

CANÇÓ DE SALTAR A CORDA

La pluja és una bruixa
amb els cabells molt llargs.
Cascavells li repiquen
tota la trena avall.

A la nit, si venia,
ho fa sense avisar,
estalzim a la cara
i el vestit estripat.

Si fa córrer l'escombra
conillets, a amagar!
amagats que seríem
que no ens atraparà.

Darrere la cortina
fem-li adéu amb la mà (Marçal 1989: 173).

5 Vegeu l'anàlisi d'alguns poemes de la suite de sonets feta per Josep Bargalló (2012).

TRÍPTIC PER A UNA QUIMERA

Ralet, ralet... Paraules petitones.
Zapz? La Maiameixé t'eztima finz al cel!
Besar-te els ulls és fer volar un estel
en un bosc sense llops ni destrals. Te n'adones?

Cuca de fanalet, al ràfec de l'orella
hi he arribat amb l'amor humit de serení.
Penyora aquest joc, duré, demà al matí,
braçalets de petons a cada manuquella.

Cerquem tresors menuts, amagats endebades.
I què, si ens hi perdíem per set anys teraranys!
Per obrir la magrana tancada sense panys
ens hem calçat als dits els peücs de les fades.

I hem alçat, a l'esqueix de l'hora violeta,
una festa d'olors amb la trena desfeta (Marçal 1989: 164).

També cal esmentar les referències a les festes populars. La secció «Estrelles altes, veles baixes» del seu primer poemari, *Cau de llunes*, encapçalada, a més per un fragment de la cançó popular «A la vora del riu, mare, / m'he deixat les espardenyes» i per una citació d'un poema de Vicent Andrés Estellés, en què parla de les festes de Moros i Cristians d'Alcoi, està dedicada a les festes populars. El primer poema està dedicat a la festa de sant Joan, «Matinet de sant Joan, les herbes tenen virtut» (Marçal 1989: 60). I el darrer, que comença amb presagis i creences, acaba també en una festa a la plaça:

...mentre músics antics
engeguin la sardana,
polques i rigodons
i el ball de l'almorratxa,
i tots saltin de ple
la foguera Joana... (Marçal 1989: 77).

I, sobretot, les bruixes. Podríem esmentar també les sirenes com a motiu recurrent, però en aquest cas la poeta no es remet a la mitologia popular i el folklore de sirenes o dones d'aigua, sinó a les de *L'Odissea*. I, encara, la figura del drac, que li serveix com a desconstrucció per a les seves teories feministes.[6] En aquesta línia

6 Ho explicava Marçal en el pregó que va fer com a guanyadora del premi Crexells el dia de sant Jordi de 1996 a l'Ateneu de Barcelona: «El drac és, per a mi, la imatge de tot allò que és exclòs, i allò que és exclòs retorna en forma d'amenaça, de força obscura, d'enemic. Tot procés civilitzador exclou i limita el seu domini sobre la natura, i sobre les més diverses facetes

s'inclouen les bruixes, que li valen com a estereotips que manipula. El títol del seu segon llibre de poemes, *Bruixa de dol*,[7] ja és ben explícit amb el joc que ens remet tant a les bruixes com a la cançó de la lluna vestida de dol, que, alhora, és un homenatge al recull de sonets de J.V. Foix, *Sol, i de dol*.

Les bruixes són les dones que no acceptaven l'ordre i la tutela dels homes i, d'aquí, la seva caracterització gairebé sempre en negatiu –lletges, deformades, amb berrugues, dolentes... Les bruixes de Marçal són, en canvi, les dones indòcils i rebels que no volen subordinar-se.[8] En els seus poemes manté la imatgeria que popularment les caracteritza —escombra, cabellera, danses sota la lluna... —, però canvia la mirada que habitualment es projecta sobre elles:

Magdalena,
lluna plena,
qui t'ha fet
lo mal del peu?

Corre, lluna,
que t'empaita
la guineu!

Magdalena,
lluna plena,
on has perdut
lo didal?
ai, quan brodis
boires baixes
amb l'agulla
et faràs sang!

---

de l'experiència, el seu control sobre els impulsos primaris de vida i de mort comporta l'exili més enllà de la consciència i del llenguatge d'allò que és negat, i implica, per tant, sofriment soterrat, passió. I tot allò que queda fora, irreductiblement altre i desconegut, és associat a les forces del mal. El drac és el poder terrible d'allò que en nosaltres resta del que queda exclòs. [...] Si com a escriptora sento que les meves arrels s'enfondeixen en la sang del drac, com a dona no puc oblidar que el femení, més enllà de la pobra representació de la donzella salvada per l'heroi, ha quedat exclòs històricament de la nostra civilització i es troba, també, a la banda del monstre» (Marçal 1996: 14-15).

7 Cal esmentar el monogràfic d'estudis sobre el llibre *Bruixa de dol*, coordinat per Fabrice Corrons i Sandrine Frayssinhes Ribes (2012), amb articles de Sandrine Frayssinhes, Agnès Toda i Bonet, Lluïsa Julià, Neus Aguado, Laia Climent, Caterina Riba, Anna Esteve, Maria Antònia Massanet, Fina Llorca, M. Àngels Francès, Mercè Ibarz i Merri Torras.

8 Com assenyala Josep-Anton Fernàndez (2004: 206), la bruixa, com a dona immoral, «que desitja i està en control del seu cos» és una de les imatges prominents: «És la imatge més potent de la dona com a diferència, monstruositat i misteri. La bruixa està de dol a causa d'una dolorosa herència d'opressió que constitueix una ferida oberta i reoberta cada dia per la fragilitat de la identitat femenina reiterada en l'experiència d'amor i desamor que caracteritza l'obra de Marçal».

Magdalena,
lluna plena,
vora mar
perds los esclops,
quan t'afues
matinera
amb l'onada
a retaló.

Magdalena,
lluna plena,
tens l'escombra
al cap del llit,
per fugir-hi
en la ventada
sota l'ombra
de la nit.

Magdalena,
lluna plena,
cabellera
fins al peu.

Corre, lluna,
que t'atrapa
la guineu!

Magdalena,
lluna plena,
duus estels
al davantal
i els escampes
fora vila
lluny de casa
i de l'hostal.

Magdalena,
lluna plena,
no perdis
lo mocador:
fes adéu

a la masia.
Corre, lluna,
amb l'onada
a retaló! (Marçal 1989: 144-146).

Maria Mercè Marçal recorre als orígens amb el món infantil i el llegat de la mare de cançons, paraules i contes. Les seves bruixes, en positiu, són les predecessores de les feministes i de la sororitat femenina i se serveix de «la tàctica de la inversió simbòlica» (Riba 2012: 147). Marçal vol canviar els tòpics i l'imaginari i, per això, també trenca amb els elements binaris, com l'afirmació dels dos models de dona, el de la bondat i la submissió, lligat a la verge Maria i les fades dels contes, i el del pecat i la transgressió, lligat a Eva i les bruixes. Així, si en la cultura popular les bruixes són les contràries a les fades, en la poesia de Marçal, bruixes i fades són companyes. Bruixes i fades s'estimen perquè tenen, en definitiva, la mateixa condició i els mateixos objectius:[9]

AVUI LES FADES I BRUIXES S'ESTIMEN
Avui, sabeu? les fades i les bruixes s'estimen.
Han canviat entre elles escombres i varetes.
I amb cucurull de nit i tarot de poetes
endevinen l'enllà, on les ombres s'animen.

És que han begut de l'aigua de la Font dels Lilàs
i han parlat amb la terra, baixet, arran d'orella.
Han ofert al no-res foc de cera d'abella
i han aviat libèl·lules per desxifrar-ne el traç.

Davallen a la plaça en revessa processó,
com la serp cargolada entorn de la pomera,
i enceten una dansa, de punta i de taló.
Jo, que aguaito de lluny la roda fetillera,
esbalaïda veig que vénen cap a mi
i em criden perquè hi entri. Ullpresa, els dic que sí (Marçal 1989: 135).

Segons Mercè Otero (2010: 81-83), aquest poema defineix l'univers poètic en femení de Maria Mercè Marçal perquè hi apareixen, «de forma harmònica i ordenada», «tots els elements que construiran la tradició feminista en la seva forma més genuïna» i, així, la figura de la bruixa, que forma part de la tradició popular i les cançons infantils, és utilitzada no només com a recuperació del passat, sinó per «construir una tradició pròpia amb objectius feministes». Tornem al títol

9 Aquesta transgressió de Marçal de transmutar en positiu i en sororitat bruixes i fades, la trobem també en un conte feminista dels darrers anys, que ha tingut molt de recorregut i ressò, sobre la Ventafocs, *La Cenicienta que no quería comer perdices* (López i Cameros 2004), en què se subverteix la figura de la fada.

d'aquest primer apartat per donar pas al segon: la vena subterrània i femenina per crear un ordre simbòlic i experimentar en la recerca d'una escriptura femenina. També, com a recerca identitària, en què vida i cos s'entrellacen, mirall una de l'altre en tota la seva trajectòria (Julià 2017).

2. Escriptura femenina i configuració de l'ordre simbòlic de la mare

Maria Mercè Marçal, quan, en una entrevista, Marta Nadal (1989: 184-188) li preguntava sobre la figura de les bruixes, oposades a l'imperi de la raó masculí, responia que, si bé la raó ha estat identificada històricament de forma patriarcal amb l'imperi del fal·lus, ella no volia mantenir aquest tòpic amb dones que es movien en terrenys irracionals:

> Si el femení ha estat associat a la bruixa, jo he partit d'aquest fet; però no estic d'acord que la cremin i per això la reivindico. Em penso que, tot i que a la llarga s'haurien de qüestionar tots aquests paràmetres, a mi, com a punt de partida, m'han servit. D'alguna manera, dient que les fades i les bruixes s'estimen trenco aquesta tradició.

Marçal acaba amb aquesta tradició i no fa distinció entre dones bones-fades i dones dolentes-bruixes. S'imposa la sororitat i no l'estereotip androcèntric de les dones barallades o oponents entre elles. Han begut, totes i juntes, de la «font del Lilàs» i el feminisme violeta les fa dansar i vèncer. És la rebel·lió d'un aquelarre de bruixes i fades, amb la lluna, l'aigua i les herbes fetilleres, i, com diu el títol d'una de les seccions de *Bruixa de dol*, «sense llops ni destrals», sense caputxetes devorades o enganyades, sinó en un altre escenari simbòlic. I, així, també s'inscriu, per extensió, en l'ordre de la mare, en la ginocrítica i les genealogies femenines, tal com havia teoritzat Luisa Muraro en *L'ordre simbòlic de la mare* (1995), sobre el paper de la mare com a transmissora del llenguatge i de la interpretació simbòlica de part de la realitat (Climent 2002: 73-78).

En el seu primer poemari, *Cau de llunes*, Marçal ja ens anuncia que ve carregada de «cançons de paper fi», de llunes i arracades:

> Cançons de paper fi
> m'omplen la sàrria
> i em foraden el fons
> de la butxaca.
> Mireu quin caramull
> de llunes blanques!
> Duc llunes i cançons
> per arracades (Marçal 1989: 57).

Cançons i llunes per arracades, dues apreciacions gens banals, en el sentit que Maria Mercè Marçal se serveix del folklore i l'oralitat també amb un objectiu concret, el d'articular un discurs sexuat en femení per abastar aquest ordre simbòlic de la mare. I, per tant, com comenta Anna Montero, recorre a una mitologia i un llenguatge matriarcal:

> Entre el silenci i el xiscle, ella intenta un altre camí, tracta de recuperar la llengua poètica d'abans del patriarcat, cerca els elements de la llengua abolida. Per fer-ho, recorre als signes d'una mitologia matriarcal, apel·la al llenguatge poètic que, segons l'escriptor Robert Graves, seguia les normes de «la Triple Musa», encarnació de la Deessa Blanca que regeix «la vertadera poesia», la poesia que es practicava en la societat preapol·línia. En aquest sentit s'ha d'entendre la utilització de Maria-Mercè Marçal, en els primers poemaris, dels ritmes i expressions populars (que ella atribuïa, en el seu cas, a la influència materna, relacionada amb la Natura, enfront de la paterna, marcada per la Cultura), així com la presència d'elements —plantes, personatges, símbols— i espais que remeten al món rural, agrícola, regit per la successió de les estacions i de les llunes, sota el signe de la deessa de la terra (2008: 233).

Per això, a partir de la seva maternitat, Marçal vol establir també un diàleg poètic amb la seva filla des de signes propis i llibertat: «I hi cerco signes, alfabets d'arrels / per confegir-te un nom que no t'escanyi. / Per bastir-te una casa que no et segui / veles ni rems» (Marçal 1989: 265).

Maria Mercè Marçal coneixia i seguia —entre d'altres— les teories del feminisme de la diferència, tant el francès com l'italià (Climent 2003: 88-99; Díaz 2014).[10] Les teòriques franceses –Luce Irigaray, Julia Kristeva o Hélene Cixous– partien de l'afirmació que les estructures del coneixement estan codificades en el llenguatge. Des del desconstructivisme de Derrida i el psicoanalisme de Lacan, les teòriques d'aquesta escola afirmen que els sistemes de llenguatge són sistemes de poder, i, a més, construccions de poder amb contradiccions internes que han de ser apartades, és a dir, reconstruïdes a part. Focalitzant en el llenguatge, particularment en l'adquisició de llenguatge en la infantesa, aquesta escola crítica francesa intenta desconstruir els discursos patriarcals. Si Simone de Beauvoir parlava de les dones com «l'altra», aquestes feministes creuen que el llenguatge femení està reprimit, que és «l'altre» en l'àmbit social i cultural. Segons els seus postulats, la crítica literària tradicional ha convertit la literatura en una institució regulada per gèneres, cànons i històries, per la qual cosa escriure i escriptura es defineixen per la seva pràctica i pel seu passat (Carbonell 2004: 31-42). Marçal s'inscriu en el tractament del llenguatge i del parlar no neutre d'Irigaray i de la recerca, com Cixous (1995), d'una escriptura femenina. Luce Irigaray (1974, 1979 i 1985), anant més enllà dels filòsofs descontructivistes, afirmava que el pensament d'occident està format per un imaginari que té la morfologia del cos masculí, per la qual cosa, doncs, les teoritzacions i les abstraccions estan també modulades des d'aquest cos. Per tant, l'ordre simbòlic patriarcal exclou tot allò femení. I el que cal, com

10 Cal esmentar, en aquest sentit, la sèrie d'articles des de la perspectiva de gènere sobre l'obra de Maria Mercè Marçal editats per Fabrice Corrons & Sandrine Frayssinhes Ribes (2011). També, anteriorment, cal referir-se al dossier que li va dedicar la revista *Lectora* (Segarra 2004) amb articles de Marta Segarra, Lluïsa Julià, Rosa Cabré, Joana Sabadell-Nieto, Josep-Anton Fernàndez, Fina Llorca, Kathleen McNerney, Rosa Rius, Carme Riera i Anna Montero. I no podem oblidar el monogràfic de la revista *Reduccions. Revista de Poesia* (2008: 87-298), amb articles de Josep Maria Sala Valldaura, Lluís Calvo, Susanna Rafart, Rosa Delor, Pilar Godayol, Dolors Udina, Francesc Codina, Anna Montero, Laura Borràs, Joan Elies Adell, Marie-Claire Zimmermann i Laia Climent.

Marçal investiga, és la possibilitat de construir un imaginari a partir del cos i la sexualitat femenines.

Aleshores, dins d'aquests paràmetres, aquestes autores es plantegen com qüestionar la relació entre llenguatge femení i literatura sense desconstruir-ne els valors històrics, tenint en compte que el llenguatge ha estat el mecanisme central pel qual els homes s'han apropiat del món. Les formes lingüístiques amb què els homes han colonitzat les dones, argumenten, són amb les que els homes han devaluat la sensualitat a favor del simbolisme. Així, una de les seves línies de recerca fou les representacions alternatives que poden ser construïdes. Perquè, si la literatura és el centre, si la literatura sovint representa els somnis i l'inconscient, si la literatura és acumulació de subjectivitat i les formes discursives literàries ens proveeixen d'espais i d'absències (o moments), també cal cercar quines altres formes de subjectivitat poden ser representades. I, sobretot, com representar i expressar la subjectivitat femenina quan no hi ha un llenguatge literari que no estigui marcat per la tradició del patriarcat. Luce Irigaray —a qui Marçal va esmentar reiteradament en els seus assaigs— oposa, a la idea humanista d'un subjecte universal asexuat, una subjectivitat mítica femenina, que comporta també la creació d'un vocabulari nou, d'una nova imatgeria femenina, de nous símbols i metàfores sobre la feminitat i el cos de les dones. Marçal coneixia bé aquestes teories i, en una entrevista que li va fer Anna Montero per a la revista *Daina* el 1986, es va referir al fal·logocentrisme, el terme de Derrida per qualificar el discurs hegemònic centrat en la raó (logos), però també en el masculí (fal·lus):

> La cultura, oposada a la natura, i tota aquesta tradició racionalista, està força en crisi des de diversos punts. No sé si el feminisme hi ha contribuït o hi ha coincidit, és difícil de saber quin és el desencadenant. Com a mínim, té molt a veure amb aquesta crisi d'una certa imatge del jo racionalista. Com a mínim, és un dels moviments que qüestiona aquest fal·logocentrisme. (Montero 2004: 274).[11]

El problema principal de les autores ha estat l'expressió del seu ordre simbòlic femení a partir d'uns codis i un imaginari masculí. En aquest aspecte, cal tornar a esmentar les feministes italianes de la diferència i, en concret, de nou, l'obra de Luisa Muraro, *L'ordre simbòlic de la mare* (1995), en què teoritza que el món veritable és aquell que es dóna en la nostra experiència a través de la paraula i la paraula a través de l'experiència. I, per tant, «cal recuperar el punt de vista dels orígens, quan el món naixia amb nosaltres i amb el nostre saber parlar» (1995: 80). Així, doncs, cal recuperar el món de la mare. Entrar en l'imaginari el llenguatge masculí, l'ordre del pare, sense voler renunciar, ans el contrari, a l'ordre de la mare.

---

11 Anys abans, quan al gener de 1995 Maria Mercè Marçal, en la campanya de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, fou «escriptora del mes», en el llibret que es va editar per aquest motiu, Anna Montero ja remarcava l'empeny i els treballs de la poeta per recuperar i reivindicar aquesta «cultura femenina» i les genealogies: «És aquesta preocupació per integrar la veu femenina al món de la cultura el que l'empeny, d'una banda, a revisar les escriptores més clàssiques, tot descobrint-hi accents de rebel·lió i malestar on tradicionalment només es llegia conformisme i submissió; d'una altra banda, l'empany a traduir autores que 'normalment' haurien d'esperar el seu torn, després dels escriptors, és clar. Pensem en l'antologia de poemes de Clementina Arderiu, *Contraclaror*, com també en les traduccions de Colette, Yourcenar, Akhmatova i Tsvetàieva» (Montero 1995: 9).

L'oposició, com explicava Marçal, entre la Cultura —masculina—, creada contra la Natura —femenina—:

> Penso que som en una tradició en què la identitat i la idea de subjecte van molt lligades a un determinat concepte d'identitat i de subjecte que, precisament, exclou les dones. Dins aquesta tradició, té una identitat qui fa la cultura, i la cultura s'oposa a la natura, representada per la dona. El problema, per a les dones, és com trobes una identitat en tot aquest embolic. Una forma, la més fácil (?), d'adquirir una identitat és prescindir d'aquest grup al qual pertanys per naixement, i aquest pas es pot reflectir molts cops per un rebuig de la maternitat (perquè la imatge de la dona associada a la natura està condicionada pel tema de la maternitat, no només per com les dones veuen la maternitat, sinó per com els homes viuen el fet d'haver nascut d'una dona). No és el meu cas; el problema es planteja quan tu vols actuar com a subjecte, com a algú que té identitat, però sense abandonar aquest grup i penses que el que cal és un marc, un àmbit on es pugui ser dona, sense renunciar a ser natura ni a fer cultura (Sabadell 1998: 20).

Per això, seguint en aquesta línia de la Cultura, ordre del pare com Atenea, i la Natura, ordre de la mare, com la Medusa, Maria Mercè Marçal afirmava en un congrés del 1994 que les escriptores —concretament les poetes— són alhora Atenea i Medusa. És a dir, les creadores són com Atenea, que va sortir del cap de Zeus, són filles del Pare, de les seves lleis i la seva Cultura —«el gran pacte masculí contra Natura»—, i d'un pare, a més, que ha invisibilitzat la força femenina. Però les creadores també són Medusa, són la dona monstre, el femení indomat, salvatge i nua en el mirall. Diu Marçal que les creadores són:

> Pensant-ho bé, però, la dona escriptora i singularment la dona poeta —filla també sense mare, com he dit, en el terreny cultural— no és mai del tot aquesta guardiana modèlica de l'ordre patern que Atenea pot simbolitzar. Més aviat se situaria a mig camí, sempre en un espai híbrid entre Atenea i la Medusa, excavant túnels subterranis entre una i altra, sense ser capaç de triar entre totes dues encara que una o altra pugui predominar. Movent-se entre la Llei del pare que organitza el món tot excloent-la o inferioritzant-la en tant que dona, i el femení inarticulat, caòtic, l'inexistent ordre simbòlic de la mare (Marçal 1997: 180).

Per equilibrar aquestes dues forces creatives, Marçal se servirà del llenguatge: «Tot es troba en el llenguatge. Fins i tot en el cas d'haver d'inventar, hauràs d'inventar a partir d'alguna cosa. No es pot decidir: a partir d'ara *tabula rasa*; fem un llenguatge femení» (Sabadell 1998: 18).

I per recrear aquest «inexistent ordre simbòlic de la mare» utilitzarà la literatura oral. L'oralitat i el món d'infantesa seran la forma de recuperar la figura materna, la que la va portar també al coneixement d'una cultura específica, diferent a l'apresa del pare:

> Sempre havia pensat que l'accés a la cultura, a la cultura escrita, m'havia vingut del pare, que dins de la família era el que portava llibres, etc. Però en un moment determinat em vaig adonar que hi havia un element previ, que és aquest substrat de poesia popular, amb el qual es relaciona tant la meva poesia, i que estava vinculat a la mare. És per això que per a mi la

> poesia popular és, en part, una mena de placenta que em dóna seguretat (Sabadell 1998: 17).[12]

Dolors Sistac (2000: 111-115) assenyala tres «baules», tres constants en la poesia de Marçal: l'enllaç a una tradició poètica femenina, la connexió a fonts populars i de memòria col·lectiva, i el que l'autora anomena «Baula d'un paisatge femení». Caterina Riba, per la seva banda, assenyala que Marçal, seguint les teories d'Irigaray, que no creia, com deia Freud (*Tòtem i tabú*), que la nostra societat fou fundada sobre un parricidi, sinó sobre un matricidi, i que pensava que la relació mare i filla sempre havia estat negada dins la societat patriarcal, se serveix de la incorporació de la tradició oral «per recuperar la figura materna»:

> En l'obra de Marçal el lligam amb la mare es manifesta de forma latent a través de les estrofes i cançons procedents de la cultura popular que recuperen d'alguna manera l'experiència amniòtica, el punt àlgid de la relació mare-filla. La poesia marçaliana recobra la tradició oral, les cançons i les festes populars, per tal de reivindicar l'espai matricial, vinculat al femení, menystingut en la tradició occidental. El retorn als orígens en la poesia de Marçal engloba la mare, la terra i la llengua com a forces primigènies generadores de significats (Riba 2012: 78-79).

Per a Maria Mercè Marçal, la seva expressió poètica, en clara recerca identitària, implicava el diàleg amb la tradició heretada, tan de la poesia culta com la popular:

> Posar en qüestió uns arquetipus comporta entrar en conflicte amb una tradició. D'aquí que, necessitats com estem d'una col·lectivitat, la cerquem en una instància mítica que seria el popular. Per això Lorca és un poeta amb qui connecto tant. Ell acudí al popular perquè havia entrat en lluita amb la col·lectivitat real, històrica; en aquesta situació se cerca, no diré una pàtria perquè la paraula no m'agrada, però sí una comunitat. [...] Així et vincules a una tradició màgica, d'elements tan arrelats i ancestrals com ho poden ser el foc, l'aigua, l'aire... (Nadal 1989: 186).

3. Conclusions

L'obra de Maria Mercè Marçal, des dels seus inicis, tal com ella mateixa va comentar en diverses entrevistes i altres textos assagístics, s'inscriu dins la tradició poètica internacional del neopopularisme. Un corrent ja present en la poesia catalana des de la Renaixença i força conreat abans i després de la Guerra per diferents

---

12 En l'entrevista ja esmentada en el primer apartat ran de l'aparició del seu segon poemari, *Bruixa de dol*, Marçal explicava a Lluís Busquets i Grabulosa el seu intent d'unir la tradició literària catalana amb la veu de les que mai no havien tingut veu, les fades i les bruixes: «Com he dit en alguna banda, prossegueixo l'intent de trobar una veu pròpia que entronqui alhora amb la tradició literària catalana —com totes essencialment masculina— i amb l'experiència quotidiana —sense veu— de les fades i les bruixes. Com a coses noves esmentaria una recerca molt més conscient de la meva veu com a dona, en el sentit individual i col·lectiu de la paraula. L'aparició del binomi bruixa-lluna, la dona solidària amb les altres dones i al mateix temps, com l'altra cara de la moneda, la dona sola: amb l'assumpció de la pròpia solitud com a condició indispensable per a l'existència com a individu autònom, com a "peix sense bicicleta"» (Busquets i Grabulosa 1989: 19-20).

generacions. La poesia de Maria Mercè Marçal se serveix, dins d'aquest corrent, de formes i motius del folklore i de la literatura popular. En els seus poemes hi trobem formes populars, com corrandes, cançons, romanços, versos heptasíl·labs o repeticions de ritme i rima. Així com utilitza dites i refranys, o jocs infantils, endevinalles o festes populars, també se serveix d'altres figures i motius com, sobretot, les bruixes, amb una inversió simbòlica per aconseguir l'objectiu d'una escriptura pròpia i en femení.

Amb aquest objectiu concret, el metre i el contingut dels seus poemes tenen un fonament, són una tria conscient. Mitjançant la recreació de la tradició popular, Maria Mercè Marçal vol aconseguir una veu poètica, pròpia i personal. El punt de partida és vital i ve de la mare, qui li ha transmès una llengua viva, unes cançons, uns jocs i un imaginari de contes i llegendes. I és aquest món que l'apropa a les genealogies femenines, silenciades i subordinades. Així, aquestes formes i motius, amb d'altres elements, li permeten crear també, com deia García Lorca, del qual l'autora admetia la seva influència, una «comunitat».

Com García Lorca, Marçal apel·la també a la comunitat de la poesia popular perquè entra en lluita contra la col·lectivitat històrica. I la seva comunitat és la comunitat femenina i del feminisme, que li permet traçar una genealogia de filla de la mare,mare de la filla, germana —i alhora estrangera— de les altres dones, múltiples, bruixes i fades, però amb un propòsit comú: ser lliures. Un propòsit de reivindicació del seu cos i la seva sexualitat, i fer-ho amb la seva veu, cosificada i sexualitzada alhora. Una veu que, al mateix temps, ha de ser expressada dins d'aquest ordre de la mare en una tradició poètica, però dominada per l'ordre patriarcal que, a més, també ha dominat històricament el llenguatge. Coneixedora i seguidora de les escoles de teoria i crítica feministes franceses de la segona meitat del segle XX, crea i recerca la seva «escriptura femenina».

Així, doncs, en la seva recerca d'aquesta veu pròpia de poeta amb cos de dona i de la recreació d'un univers també femení, Maria Mercè Marçal se serveix de la cultura apresa de la mare, la cultura popular. I ho fa tant amb formes mètriques de la literatura popular com de jocs i imaginari del món infantil i, sobretot, de figures com és el cas essencial de les bruixes, que li permeten configurar aquesta comunitat pròpia esmentada. I, si ella va reivindicar i recuperar les genealogies literàries femenines silenciades, la seva obra és també una baula i un referent, en bona part, de les poetes de les generacions posteriors.

4. Referències bibliogràfiques

AA. DD. (2008): Monogràfic «La poesia de Maria Mercè Marçal». *Reduccions*, núm. 89-90.

Alzueta, Miquel (1978): «M. Mercè Marçal, de classe baixa i nació oprimida». *Mundo Diario* (Barcelona, 6 de juliol de 1978).

Arderiu, Clementina (2008): *Contraclaror. Antologia poètica*. Barcelona: Horsori.

Broch, Àlex (2007): *Sobre poesia catalana*. Barcelona: Proa.

Bargalló, Josep (2012): «Els sonets de Maria-Mercè Marçal: classicisme i modernitat». Disponible en línia: <https://josepbargallo.wordpress.com/2012/03/25/els-sonets-de-maria-merce-marcal-classicisme-i-modernitat/>[data de consulta: agost de 2017].

Busquets, Lluís (1978): Entrevista «M. Mercè Marçal i Xavier Bru de Sala, dos poetes». *El Correo Catalán* (6 de maig de 1978): 19-20.

Bordons, Glòria (2008): «Joan Brossa i Maria-Mercè Marçal». Dins Fina Llorca; Heura Marçal (eds.): *II Jornades marçalianes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 111-131.

Carbonell, Neus (2004): «Feminisme i postestructuralisme». Dins Marta Segarra; Àngels Carabí (eds.): *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.

Cixous, Hélène (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

Climent, Laia (2002): «Filles i mares: la influència de la ginocrítica en els temes de filiació i maternitat en *Llengua abolida* de Maria-Mercè Marçal». *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura*, xiii: 79-88.

— (2003): «Dones d'aigua. Dues visions femenines de la maternitat: *Llengua abolida* de Maria-Mercè Marçal i *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* de Luce Irigaray». Dins *Actes del Dotzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, volum II, p. 89-99.

— (2004): «Tradición y ruptura: el tratamiento de la literatura popular en Federico García Lorca y Maria Mercè Marçal». Dins Magdalena León (coord.): *La literatura en la literatura: actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Madrid: Ediciones de los Estudios Cervantinos, p. 335-345.

Corrons, Fabrice; Frayssinhes, Sandrine (eds.) (2012): *Lire / Llegir Maria-Mercè Marçal à propos de / sobre* Bruixa de Dol. Perpinyà: Edicions Trabucaire.

Díaz, Noèlia (2014): *Constructing Feminine Poetics in the Works of a Late Twentieth-Century Catalan Woman Poet: Maria-Mercè Marçal*. Cambridge: MHRA.

Fernàndez, Josep-Anton (2004): «Subversió, transició, tradició: política i subjectivitat a la primera poesia de Maria-Mercè Marçal». *Lectora,* núm. 10: 201-216.

Ibarz, Mercè (2004) (ed.): *Maria Mercè Marçal. Sota el signe del drac. Proses 1985-1997*. Barcelona: Proa.

Irigaray, Luce (1974): *Speculum de l'autre femme.* París: Éditions de Minuit.

— (1979): *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. París: Édicions de Minuit.

— (1985): *Parler n'est jamais neutre*. París: Éditions de Minuit.

Julià, Lluïsa (2017): *Maria Mercè Marçal. Una vida*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.

LÓPEZ, Nunila; Myriam CAMEROS (2004): *La Cenicienta que no quería comer perdices*. Barcelona: Planeta.

MARÇAL, Maria Mercè (1989): *Llengua abolida (1973-1988)*. València: Tres i Quatre.

— (1996): «Elogi del drac». *Ateneu*, núm. 21 (juny de 1996): 14-15.

— (1997): «Dona i poesia: més enllà i més ençà del mirall de la Medussa». Dins Margarida ARITZETA; Montserrat PALAU (eds.): *Paraula de dona*. Tarragona: Diputació de Tarragona, p. 175-181.

— (2004*a*): *Cançó de saltar a corda*. Il·lustracions de Judit MORALES. Barcelona: Cruïlla.

— (2004*b*): *La màgia de les paraules.* Il·lustracions de Mabel PIÉROLA. Barcelona: Baula.

— (2015): *Tan petita i ja saps...* Barcelona: Andana.

MONTERO, Anna (1995): «L'espai d'una llengua abolida». Dins *L'escriptor del mes: Maria Mercè Marçal*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, p. 9-10.

— (2004): «Anna Montero entrevista a Maria Mercè Marçal». *Lectora*, núm. 10: 259-283.

— (2008): «La triple lluna i el mirall. *Cau de llunes* i *Bruixa de dol*». *Reduccions. Revista de Poesia*, núm. 89-90: 230-240.

MURARO, Luisa (1995): *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y horas.

NADAL, Marta (1989): Entrevista «Els confins de la identitat». *Serra d'Or*, núm. 352 (març 1989): 184-88.

OTERO, Mercè (2010): «La tradició popular i feminista en l'obra poètica de Maria-Mercè Marçal». Dins Fina LLORCA; Heura MARÇAL (eds.): *II Jornades marçalianes. Saba vella per a les fulles noves*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 71-87.

PANÉ, Francesc (1977): Entrevista «Maria Mercè Marçal: un Carles Riba femení i transcendent». *La Mañana* (12 de febrer de 1977): 11.

PONT, Jaume (1989): «Maria-Mercè Marçal. L'hora del mirall». *Urc*, núm. 4-5: 91-93.

RIBA, Caterina (2012): «L'obra poètica de Maria-Mercè Marçal: una aproximació des dels estudis de gènere i la literatura comparada». Tesi doctoral dirigida per la Dra. Lluïsa COTONER. Universitat de Vic. Disponible en línia: <http://repositori.uvic.cat/handle/10854/1935> [data de consulta: agost de 2017]

— (2014): *Maria Mercè Marçal. L'escriptura permeable*. Vic: Eumo.

ROMEU, Josep (1974): *Poesia popular i literatura*. Barcelona: Curial.

SABADELL, Joana (1998): «Allà on literatura i vida fan trena. Conversa amb Maria-Mercè Marçal sobre poesia i feminisme». *Serra d'Or*, núm. 467 (novembre 1998): 12-21.

SEGARRA, Marta (2004) (coord.): «Dossiers monogràfics. Maria Mercè Marçal». *Lectora*, núm. 10: 159-284.

SELFA, Moisés (2015): «La poesia infantil i juvenil de Maria Mercè Marçal». *Mascançà. Revista d'Estudis del Pla d'Urgell*, núm. 6: 175-180.

SISTAC, Dolors (2000): «M. Mercè Marçal: tres baules». Dins *Llengua abolida. Encontre de creadors*. Lleida: Ajuntament de Lleida, p. 111-115.

Les dones i la recopilació del *Cançoner popular de Mallorca*, del P. Rafel Ginard i Bauçà

Pere Rosselló Bover
Universitat de les Illes Balears
pere.rossello@uib.cat

Resum
Aquest treball pretén estudiar quin va ser el paper de les dones en la conservació del cançoner popular mallorquí i en la recol·lecció que el P. Rafel Ginard Bauçà va dur a terme i que va donar lloc als quatre volums del Cançoner popular de Mallorca*, publicats entre 1966 i 1975. Alhora hi estudiam també les opinions de Ginard envers la marginació de la dona i també sobre l'antifeminisme que observa en moltes de les poesies populars.*

Paraules clau
cançoner; poesia de transmissió oral; informadors, feminisme: Rafel Ginard Bauçà

Abstract
This article examines the role played by women in preserving Majorca's folk song heritage and in the anthology of these songs compiled by P. Rafel Ginard Bauçà, which resulted in the four volumes of the Cançoner Popular de Mallorca published between 1966 and 1975. The article also studies Ginard's views on the marginalisation of women and the antifeminism that he observes in many of the folk songs.

Keywords
folk songs; orally transmitted poetry; informants; feminism; Rafel Ginard Bauçà

Rebut: 19-07-2017 | Acceptat: 30-07-2017

1. Introducció

No ens proposam estudiar aquí com apareix la dona en el *Cançoner popular de Mallorca*, recollit pel P. Rafel Ginard i Bauçà (Sant Joan, 1899-Artà, 1976). Aquesta tasca ja la va dur a terme Caterina Valriu (2008) i s'emmarcaria més bé en el que s'ha denominat —encara que sigui referint-se a la cultura popular actual, difosa a través dels mitjans de comunicació— «imatges de la dona» (Hollows 2005; Clúa 2008). L'objectiu que ens hem fixat és esbrinar quin fou el paper de les dones en la recopilació del *Cançoner popular de Mallorca* duta a terme pel P. Rafel Ginard, així com en la conservació i transmissió generacional del cançoner a l'illa de Mallorca. En aquest sentit, el nostre treball[1] s'aproxima més al que Hollows denomina «feminisme folklòric»:

> En él se privilegian las formas y prácticas culturales femeninas «auténticas» por encima de la cultura popular producida comercialmente y se intenta desenterrar una tradición cultural de las mujeres que ha permanecido escondida, marginada o trivializada por una tradición cultural masculina y/o una cultura femenina «no auténtica» (Hollows 2005: 23).

El primer que hem de remarcar és l'actitud oberta que Ginard, sobretot en comparació amb la majoria dels homes del seu temps, tenia envers la dona i la seva oposició a l'antifeminisme. Potser algunes tendències del feminisme actual veurien en la seva actitud davant els problemes de la dona un exemple de paternalisme i, en el fons, una actitud també masclista, que tendiria a continuar conservant la posició hegemònica de la masculinitat (Ibeas 1998: 1-5). Tanmateix, en la nostra opinió i sense negar una possible crítica d'aquest tipus, si consideram el context social i cultural en què Ginard es va formar i va viure, ens sembla que el seu pensament era molt més avançat que el de la major part de la societat. En les seves memòries d'infantesa, titulades *De com era infant*, que no varen veure la llum fins al 2003, hi trobam algunes reflexions força interessants sobre aquesta qüestió. Per exemple, veiem com Ginard comprenia la marginació secular de la dona i com la condemnava rotundament:

> Tinc reparat a voltes, la manera desdenyosa i despectiva amb què els homes parlen de les dones com si elles, en general, no fossin infinitament millors. Això són restes de paganisme i barbàrie, com ho fou el fet que, a un Concili fins i tot, qualcú disputàs, dubtant, sobre si les dones tenien ànima, és a dir, si eren racionals. I si elles, de fet, ens són inferiors per la ciència i per l'art, no en tindran els homes la culpa que les han fetes viure postergades sigles i sigles, com si just servissen d'element decoratiu (Ginard 2003: 109).

No tenim, tanmateix, gaire textos de Ginard sobre el tema de la dona com per poder definir d'una manera més detallada la seva actitud davant el feminisme. Així, ens resulta impossible emmarcar el seu posicionament entre les diverses actituds dels homes davant els avenços dels drets de les dones dins un esquema com el dibuixat per Luis Bonino Méndez (1998), tot i que és clar que cal situar-lo

1 No veiem que el nostre objecte de treball encaixi en cap de les quatre grans modalitats d'anàlisi de la cultura popular des del feminisme que Clúa, tot seguint Rakow, assenyala: «1) el análisis de las imágenes de la mujer producidas por la cultura popular; 2) la recuperación y relectura de la cultura popular creada por mujeres; 3) el estudio de la recepción y consumo de la cultura popular por parte de las mujeres, y 4) la formulación de una teoría cultural feminista» (Clúa 2008: 21-22).

en el grup dels homes partidaris dels canvis favorables per a les dones i oposat del «fonamentalisme masculí». Tanmateix, ens hem de situar en un moment força diferent del present i davant un personatge que pertanyia al clergat. I hem de pensar que seria difícil trobar homes del seu temps amb unes idees tan clares i tan avançades sobre la secular postergació de la dona, en una època en què el feminisme era més tost incipient en països com els Estat Units, amb una participació masculina paradoxal i/o conflictiva (Herrero 1998). Potser aquesta valoració positiva de la dona li ve donat per l'admiració que sentia envers les figures femenines del seu entorn familiar més proper: la seva mare i la seva germana. Com ja veurem més endavant, la seva mare va ser una de les fonts importants per al seu primer coneixement del cançoner popular i per a la posterior recopilació de les cançons tradicionals mallorquines. Per altra part, la relació amb la seva germana fou molt intensa i, per aquest motiu, li dedicà *De com era infant* amb aquests mots: «A la meva germana Maria, "mon altre jo", un pom de flors marcides del jardí desolat de la meva infantesa» (Ginard 2003: 31).

Ginard ens diu que sa mare fou una de les principals fonts d'on va beure per conèixer la llengua viva del poble. Ens conta que era una dona molt conversadora, que «xerra pels colzes i té una conversa molt agradosa i pintoresca, amb imatges i comparacions populars, amb frases i refranys i acudits», tot i ser analfabeta. Aquesta manca d'estudis és, precisament, el que li havia permès mantenir un llenguatge pur i ric, no contaminat, del qual el folklorista s'havia de nodrir:

> Quantes vegades jo, llapis en mà, m'he passat llargues estones escoltant i prenent notes d'aquell doll interminable de paraules. Basta que l'escoltin. Molt de pics he desitjat saber taquigrafia per reproduir exactament el que diu, per la bellesa del llenguatge. A ella li crida molt l'atenció que, al temps que me parla, jo escriga. És que el cor no em basta per deixar perdre aquelles maneres de dir tan elegants, tan vívides i fresques (Ginard 2003: 44).

Ginard reconeix la importància que els pares —i bona part de la família— varen tenir en el seu primer contacte amb el cançoner popular i en la posterior tasca de recopilació de les cançons del poble:

> Mon pare i ma mare, que Déu tinga, sabien cançons a balquena, a no acabar mai, i ells, amb la comportívola i amable actitud que sols els pares saben adoptar, foren la inexhaurible pedrera d'on vaig extreure els primers materials. Tota la nostra parentela, pagesa de sol a arrel, era també una vena inestroncable de cançons (Ginard 1981: 40).

Això no obstant, aquest coneixement que el nostre autor adquirí en la infantesa no es limitava només a les cançons populars, sinó que s'estenia a moltes altres tradicions (oracions, invocacions, llegendes, tradicions, etc.), algunes de les quals sovint gairebé fregaven el llindar de la superstició:

> D'infant, encara vaig esser a temps a experimentar aquesta atmosfera, tan favorable al folklore. La meva mare m'ensenyà oracions populars, a repetir en colgar-me; oracions per invocar Santa Bàrbara els dies de trons i llamps; el Sant Traspàs de la Verge; la ingènua llegenda de la trobada per un pastor, de la Mare de Déu del poble; i me féu repetir la vida glosada del Bon Jesús, «Santa Rita anava a Missa» i la codolada grotesca,
>
> Sant Vicenç Ferrer
> treia aigo amb un paner (Ginard 1981: 72).

Una d'aquestes supersticions populars, per exemple, era la prohibició d'«apuntar amb el dit les carabasses, perquè la carabassera tirava el fruit» (Ginard 1981: 75). Una altra era la de les oracions a Santa Bàrbara en les nits de tempesta per protegir-se de la fúria dels llamps:

> ¿I com explicaria el meu pànic, en les nits tempestuoses, esqueixades de trons i esquitxades de llamps, quan la caseta, feble com una closca de nou, semblava, amb aquell estabeig, que s'havia d'esquerdar? Quants de parenostres! Llavors sí que sortia l'oració de Santa Bàrbara! I la mare, a cada verga de llamp: «Senyau-vos», ens deia. I una llanternada blavenca se filtrava per les retxilleres (Ginard 1981: 80).

I no hi falten costums o activitats dels temps de la seva infantesa, els primers anys del segle XX, després completament perduts i àdhuc oblidats. És el cas de la recerca de «pedaços per baratar amb sal i cireres» (Ginard 1981: 83), que solien dur a terme les dones. Tot això ens revela el valor que per a Rafel Ginard han tengut les dones en la conservació del patrimoni de les tradicions culturals més diverses.

2. Les dones, «tresoreres» del cançoner

Per la seva experiència com a folklorista, per la intensa labor en la recopilació de les cançons populars, Rafel Ginard constata en diverses ocasions que les dones han estat les principals tresoreres de l'immens cabal de cançons conservat a Mallorca, ja que l'han guardat en la memòria i l'han transmès generació rere generació. En aquest sentit, el rol que les societats tradicionals van atorgar a la dona en l'educació dels fills va afavorir que fossin elles les que ensenyassin aquestes tradicions als infants. L'experiència de Ginard, per tant, vendria a corroborar que la cultura popular és una cultura feminitzada (Clúa 2008: 24), en la qual la dona ha tengut un paper molt important com a consumidora i com a transmissora alhora, encara que no sabem si també com a creadora. Tanmateix, més que no les persones amb cultura, fou el poble illetrat, els pagesos sobretot, els que varen transmetre el patrimoni del cançoner. La transmissió de les cançons dels pares als fills es duia a terme com un fet gairebé inconscient, juntament amb molts d'altres ensenyaments pràctics. A més, les cançons estaven vinculades quasi sempre a les feines de la llar i del camp, en les quals les dones humils també participaven intensament. Ginard, conscient de la importància que les dones han tengut en aquest procés de transmissió i de conservació, fins i tot no dubta a apuntar que potser les dones estan dotades de més bona memòria que no pas els homes, per la qual cosa recorden més i millor les cançons populars:

> En arribar, cal primer de tot aclarir qui són, a cada indret sotmès a exploració folklòrica, els millors exemplars en el ram cançonístic. Gairebé sense excepció, les persones que saben més cançons i les diuen més acuradament, tenen un instint més fi de la mesura sil·làbica i les reciten, sense travelar, amb uns mots més llecorosos i sintaxi més nostra, són els analfabets. La gent analfabeta i humil ha estat l'arxiu fidelíssim del nostre *Cançoner*.
>
> I, entre aquesta gent, són les dones les que, per tradició oral, han salvat un més considerable volum de cançons. Les dones canten més que no els homes. Elles canten triant bessó, collint oliva, cosint, brodant o feinejant

> dins la casa, bressolant els seus menuts i en totes les feines de foravila. La musa popular és femenina de nom i de fets. Cançons curtes, aximateix hi ha molts d'homes que en saben, però les dones en saben encara més, i llavors, tenen l'exclusiva de les cançons llargues. Pareix que les dones són més afavorides de memòria que no els homes i que la memòria és típicament femenina (Ginard 1981: 19-20).

Ginard, per tant, constata que les dones solen saber més cançons i que tenen una major capacitat per recordar les més extenses, mentre que els homes en saben menys i les que saben són més breus. El folklorista mallorquí vincula el cant a les feines del camp i de la llar, però n'exclou fer bugada, una labor altre temps exclusivament femenina, en què diu que les dones no cantaven. Precisament aquesta feina, que implicava que les dones es reunissin amb altres dones, no donava lloc al cant perquè «No hi havia temps de cantar» i perquè solia propiciar la conversa i el safareig —comentari en què potser algú pugui veure una certa crítica a les dones— que no pas els esplais lírics:

> Però, en fer bugada, no canten, perquè «el dimoni i tot no hi trobà tonada», segons la dita popular. Les dones, primer, com que hi havia pocs dipòsits d'aigua als pobles, se reunien, per rentar, a la vora de qualque pou públic, a les piques dispostes pel comú, sota una porxada, i allà, tot donant puny a la roba i rallant pels colzes, sortien les braguetes de tothom. No hi havia temps de cantar. Les bugaderes tenen, ja de vell, fama de murmuradores (Ginard 1981: 19-20).

Així doncs, encara que les dones sàpiguen més cançons que no els homes, això no significa que la tasca de recollir-ne de la seva boca fos fàcil. Així, Ginard es refereix als nombrosos tabús i prejudicis que obstaculitzaven que les dones li diguessin cançons en les seves expedicions com a folklorista. És el cas de determinades cançons, a les quals s'atribuïen qualitats curatives o màgiques, que hom considerava que no es podien repetir sense que perdessin aquestes propietats extraordinàries. El recopilador del cançoner mallorquí explica la negativa a contar aquestes cançons, sobretot per culpa de la superstició femenina —fruit de la manca d'estudis i de l'educació rebuda—, la qual cosa ens diu que alguna vegada ho solucionava tot apel·lant al secret de confessió:

> No obstant, en certs casos, m'he topat amb dones provectes que sabien cançons que m'interessaven de veres. Aquestes persones, pregades per mi, se guardaven obstinadament per a elles, algunes cançons, objecte d'especial recerca de part nostra. El motiu de retenir-les era que, entre els camperols, hi ha una creència supersticiosa. Determinades cançons no se poden repetir sense culpa. Les consideren subjectes, sota inviolable llei, a secret. —El misteri, l'arcà, el fer estar endarrer, donen importància a coses que la perdrien a plena llum—. Si són cançons o fórmules de curar malalties, diguem-ne per art d'encantament, aquelles cançons, si se comuniquen a altri, perden, segons creuen, la seva virtut curativa.
>
> Doncs, en certes ocasions, hem hagut fins i tot d'apellar a la decisiva autoritat que el confés exercia sobre les persones a qui ens referim, a fi que deposassin la resistència, els fugís el pànic i m'obrissin el seu intern arxiu folklòric (Ginard 1981: 23).

Vet aquí que un dels principals obstacles amb què el compilador es trobava provenia precisament dels prejudicis d'aquells que tenien un cert nivell cultural. Així, els que més coartaven les dones d'aportar cançons al folklorista solien ser els fills, que ja havien rebut una certa educació. Ginard ens parla d'«homes de carrera» que no deixen que les seves mares o germanes li contin cançons i critica especialment aquests homes que ho saben tot a força de no saber res, perquè pensen que el tresor popular no té cap valor (Ginard 1981: 24-25). I ens posa alguns exemples de dones joves que, amb arguments plens de prejudicis, impedeixen que les seves mares li ensenyin cançons:

> O se us esdevé d'haver de conferir amb una senyora saberuda que us vol donar entenent que el folklore no té cap importància, i plena d'autosuficiència, vol burlar-se'n —no reflexionant que, amb una mica d'enginy i uns pessics de malicia, se poden burlar de totes les coses.
>
> O heu d'haver-les amb qualque filla, pintada i depilada, que, clar i llampant, envest sa mare que us diu cançons: «Ma mare! ¿No veis que se'n riuen de vós?»... (Ginard 1981: 32).

Igualment, es queixa d'aquells que, tot volent esmenar les cançons, les afollen o dels que les transcriuen amb ortografies aberrants.

Quant a les persones concretes que més cançons populars li varen donar a conèixer, i que considera que tenien una memòria prodigiosa, esmenta especialment el seu pare i «Madò Catalina Caldereta, llubinera, veïna de Sineu, també sigui al cel» (Ginard 1981: 26). Just ells dos, amb alguns altres, li proporcionaren més de mil cançons. Ginard confessa que es trobà amb freqüència amb «persones que sabien moltíssimes cançons, i se bastaven elles mateixes per dar-nos què escriure, [...] sobretot dones» (Ginard 1981: 26-27). Una altra vegada, per tant, ens confirma la idea segons la qual les dones saben més cançons que no els homes. Així, en el parell d'anècdotes que conta sobre la seva experiència com a recol·lector de cançons, les dones no sols hi són presents, sinó que en són les protagonistes (Ginard 1981: 28-29).

3. Les col·laboradores del *Cançoner popular de Mallorca*

Ginard no va arribar a publicar la relació dels seus col·laboradors i informadors en la recol·lecció del cançoner popular de Mallorca. No ho féu per temor a oblidar noms, perquè en els inicis de la seva feina no apuntava els noms de les persones que li aportaven cançons. Tanmateix, entre els seus papers, va deixar dues llistes amb els noms de les persones que li havien proporcionat material del cançoner: el quadern *Fitxes del cançoner popular de Mallorca*, on els col·laboradors van ordenats per localitats, i un altre quadern titulat *Col·laboradors del «Cançoner popular de Mallorca» i persones que han dites cançons pel mateix cançoner*, també ordenat per localitats i datat a Llucmajor el 1951 (Rosselló 1999: 233-248). Encara que segurament aquestes dues llistes són incompletes, ens poden servir de punt de partida per conèixer, aproximadament, quina fou l'aportació de les dones en la recollida del cançoner. A partir d'aquestes dades hem elaborat el quadre següent, on es pot veure quina fou la participació femenina en la recol·lecció del *Cançoner popular de Mallorca*:

Municipi	Nombre total de col·laboradors	Nombre de dones col·laboradores	%
Alaró	1	0	00,00
Algaida	8	5	62,50
S'Alqueria Blanca	2	0	00,00
Andratx	1	0	00,00
Ariany	23	6	26,08
Artà	5	4	80,00
Bunyola	13	3	23,07
Búger	4	1	25,00
Calvià	1	0	00,00
Campanet	31	12	38,70
Campos	5	2	40,00
Consell	5	3	60,00
Costitx	1	1	100,0
Estallencs	2	1	50,00
Felanitx	4	2	50,00
Galilea	1	1	100,0
Gènova (Palma)	2	1	50,00
S'Horta	1	1	100,0
Inca	8	1	12,50
Sant Joan	12	8	66,66
Sant Jordi (Palma)	1	0	00,00
Lloseta	9	3	33,33
Llubí	42	18	42,85
Llucmajor	28	14	50,00
Manacor	7	4	57,14
Mancor	2	2	100,0
Maria	3	1	33,33
Montuïri	4	1	25,00
Moscari	2	0	00,00
Muro	37	14	37,83
Palma	9	2	22,22
Petra	15	9	60,00
Pla de na Tesa	1	1	100,0
Pina	7	3	42,85
Sa Pobla	5	0	00,00
Pollença	1	0	00,00
Porreres	5	1	20,00
Pòrtol	2	1	50,00
Puigpunyent	2	2	100,0

Municipi	Nombre total de col·laboradors	Nombre de dones col·laboradores	%
Randa	1	1	100,0
Ses Salines i sa Colònia de Sant Jordi	2	0	00,00
Sencelles	1	0	00,00
Santa Maria	3	1	33,33
Santanyí	18	11	61,11
Selva	11	4	36,36
Son Serra de Marina	1	0	00,00
Son Servera	1	1	100,0
Sineu	9	7	77,77
Sóller	14	6	42,85
Vilafranca	14	5	35,71
Altres (Barcelona i altres llocs no especificats)	4	0	00,00
TOTALS	391	165	42,19

Com veiem, encara que sols es tracti d'una mostra, el nombre de col·laboradors i d'informadors és, en la majoria de casos, masculí. Però això no significa necessàriament que els homes li aportassin més cançons que les dones, fet que no podem saber. Si tenim en compte que els primers contactes que Ginard solia establir en arribar a un poble eren amb els eclesiàstics i amb els escolans, a partir dels quals arribava a les persones i les famílies que li podien proporcionar cançons, és lògic que hi figurin més homes que dones. Tot i això, cal dir que una participació femenina d'un 42% és força considerable. A més, la quantitat de cançons aportades pels informadors són molt diferents. Com hem vist, uns pocs individus li proporcionaren centenars de cançons i d'altres, potser, sols unes poques.

4. Refús de l'antifeminisme del cançoner

La dona com a tema i com a protagonista és molt present també en el cançoner popular de Mallorca. Ja hem dit que aquest no era el nostre objecte d'estudi. Caterina Valriu ja va treballar aquesta qüestió i, per tant, ens remetrem a les seves paraules, amb què constata com les cançons populars reflecteixen unes determinades concepcions de la dona:

> [...] la dona que hi trobem reflectida és la dona viva i quotidiana, que les cançons ens mostren molts d'aspectes de la realitat femenina —dels seus interessos, preocupacions i somnis— que les imposicions socials han soterrat. Hi trobem un model de dona allunyat de la *dama angelicata* o de la *femme fatale* que la literatura culta ha consagrat com a estereotip de la feminitat. Una dona que és capaç de fer sentir la veu, una veu pròpia, a voltes marcada per les convencions socials però en altres ocasions alliberada de traves i, per això mateix, directa, lliure i expressiva. En les cançons de les dones se'ns fa palesa una de les principals funcions de la poesia popular: donar veu als qui no tenen veu, obrir canals expressius a aquells que troben tancades les portes de l'alta cultura, convertir la pa-

> raula —més enllà dels sentits literals— en un joc expressiu enriquidor, que estableix ponts de complicitat i d'enriquiment emocional entre els membres d'una mateixa comunitat. [...] Les gloses de dones, fetes o protagonitzades per dones, conformen un calidoscopi en el qual —a través dels vidrets acolorits de les paraules— podem entreveure tot un univers femení, ric, complex i bategant (Valriu 2008: 354-355).

Efectivament, la literatura popular, com la culta, reflecteix una ideologia i tendeix a perpetuar uns models determinants, per la qual cosa el feminisme ha d'acostar-se als estudis culturals, en els quals hem d'incloure els treballs sobre literatura tradicional i/o folklore. Ginard era conscient que la imatge femenina que el cançoner mallorquí oferia era esbiaixada i plena de prejudicis. Aquests prejudicis són els que la societat ha tengut i encara té envers les dones. Alguns pensadors, com Leo Lowenthal, han considerat que la cultura popular —entesa en un sentit ampli, que engloba també activitats culturals modernes com el còmic, el cinema, etc.— «está marcada por el estereotipo, el conservadurismo político, la manipulación de los bienes de consumo, y por afirmar que su finalidad es despolitizar a las masas, limitando sus expectativas sociales y económicas a un marco de explotación y opresión capitalistas» (Clúa 2008: 15). No ens ha d'estranyar que l'actual feminisme sovint percebi —tot seguint Berty Friedan i Susan Faludi— la cultura popular «como un campo instrumentalizado por el patriarcado para transmitir a las mujeres estereotipos opresores y modelos de feminidad muy restrictivos» (González i Clúa 2011: 8). Ginard s'adona d'aquest fet i, per aquest motiu, dedica tot un capítol de l'assaig *El cançoner popular de Mallorca* a l'antifeminisme que observa en el cançoner. És realment lloable que, en un treball en què hauria pogut obviar aquest tema, li dediqui un apartat sencer. El nostre folklorista comença constatant la universalitat d'aquest masclisme i l'explica pel fet que la literatura, com tants d'altres fets socials, ha estat sempre en mans dels homes:

> Capítol de les al·lotes. Un les morreja i l'altre les defensa. Llavors, el primer les remunta i el segon les capfica. Finalment, tots dos demanen perdó de les bromes feixugues que han gastades contra les dones.
>
> En la literatura de totes les edats que, quasi en absolut, és producte masculí, abunden —per això mateix— les diatribes antifeministes, a vegades d'una extremada virulència. Com és bo de comprendre, aquestes diatribes han trobat un llarg eco dins la literatura popular, de què són les glosades una notable característica.
>
> Per amor d'aquest antifeminisme, difós dins els pobles, i que potser ja té el seu origen en nostra mare Eva, sol ésser sempre d'èxit segur, allà on hi ha homes, parlar contra les dones (Ginard 1981: 114).

Ginard pensa que l'antifeminisme és molt present en les cançons populars perquè les diatribes contra les dones solen tenir un èxit assegurat i, per tant, els glosadors se n'aprofiten per tal d'obtenir l'èxit del públic:

> Entre els dos sexes, existeix, més o menys a les clares, un estat de guerra permanent. En el fons, no s'acaben d'entendre. I els homes —qui sap!— per dissimular que se preocupen de les dones, disfressen, tal vegada, de menyspreu, la seva preocupació. Sovint, als homes no els sol plaure pas-

> sar per sentimentals. Els poetes populars saben tot això i, aposta, per més fàcilment triomfar, se n'aprofiten (Ginard 1981: 114-115).

Per il·lustrar la presència d'aquesta actitud contra les dones en el cançoner mallorquí, el nostre folklorista en posa un exemple:

> De la graciosa cançó:
>
> Ses al·lotes són traïdores
> que no ho poden esser més:
> com s'han menjades ses móres,
> diuen mal d'es romeguers,
>
> se'n féu un comentari amb quatre dècimes, que se són popularitzades i que nosaltres transcriguérem de viva veu. La primera fa així:
>
> A quinze anys, vaig començar
> a insultar qualque fadrina.
> Qui jove se determina,
> s'arriba a desenganar.
> Totes ses dones que hi ha
> són gàbies enganadores.
> No vui pobres ni senyores,
> sempre vui estar fadrí,
> des que ma mare em va dir:
> «ses al·lotes són traïdores».
>
> La glosada està per finir. Els rapsodes s'aixequen drets i canten les dues darreres cançons, tot desitjant que visquem i ens retrobem, molts anys,
>
> dins s'esfera de sa pau.
>
> I amb aquest vers, una mica bàmbol, però carregat de bona intenció, se posa la clau a l'acte (Ginard 1981: 115-116).

Tanmateix, potser sense ser-ne del tot conscient, en l'assaig *El cançoner popular de Mallorca*, quan parla dels diferents tipus de mètrica i d'estrofa de les cançons tradicionals, Ginard posa un exemple que es pot considerar una autèntica apologia de la violència masclista. La glosa en qüestió, exemple de rima ABAABBA, diu així:

> Garrida t'he de matar
> si t'encuantr a carreró;
> no te deixaré xerrar,
> confessar ni combregar,
> ni rebre extremunció.
> I així sabràs, bona amor,
> què cosa és fer-me penar (Ginard 1981: 129).

De fet, hi ha moltes cançons populars plenes de violència envers les dones. Ginard, en una actitud molt pròpia del seu temps, recull aquests poemes tot i la seva cruesa, igualment com també recull nombroses cançons contra els *xuetes*, els jueus conversos mallorquins. És lògic que, com a folklorista que du a terme una

feina científica i rigorosa, no censuri aquestes obres. Ara bé, en canvi, mostra reticències davant les cançons eròtiques, que no són ocasionades per la imatge degradant que puguin oferir de la dona o del sexe, sinó per uns escrúpols morals molt propis de la societat puritana de la postguerra. En diverses ocasions, Ginard confessà els seus recels davant la publicació de cançons eròtiques o pornogràfiques, la qual cosa explica l'absència quasi absoluta d'aquestes peces en el seu recull. A més, si la condició de religiós el retreia a l'hora de publicar-les, també havia de coartar molts dels seus informadors en el moment d'ensenyar-li aquestes cançons. No és arriscat suposar que l'autocensura encara devia esser major si l'informador era una dona, però no en tenim cap prova. Així, davant el problema de la censura i de l'autocensura que presentava la publicació de les cançons eròtiques, Francesc de B. Moll li suggerí la possibilitat d'editar-les en alguna revista estrangera de folklore, de manera que passassin desapercebudes a la gent del país. Però Ginard, en una carta del 29 d'octubre de 1966 a Moll, refusà aquesta solució i preferí eliminar-les, tot argumentant que, si s'havien censurat passatges dels clàssics a la Fundació Bernat Metge, també es podien suprimir aquestes gloses (Rosselló 2000: 109). Ara bé, com ha observat Miquel Sbert (1999: 65-66), Ginard va incloure algunes cançons eròtiques esparses en els volums II i III del *Cançoner popular de Mallorca*.[2]

5. Conclusions

Rafel Ginard i Bauçà, tot i ser un religiós d'una època en què al nostre país el feminisme era pràcticament inexistent i el masclisme dominava la societat, va manifestar una actitud molt oberta davant el tema de la dona. S'oposà de manera explícita i contundent a les actituds antifeministes i denuncià el domini de l'home sobre la dona. Possiblement, l'admiració per sa mare i per sa germana va tenir molt a veure amb aquest posicionament. En aquest sentit, en la seva obra com a folklorista també va denunciar les actituds masclistes que es poden trobar en les cançons populars mallorquines, reflex del domini de l'home sobre la dona en els diversos àmbits socials. En general, podem pensar que el nostre folklorista formava part d'aquell grup d'homes favorables a la igualtat de la dona i s'oposava al

---

2 Hem de dir que algunes gloses recollides per Ginard poden tenir un sentit figurat, de contingut eròtic, i un altre de més literal. Ginard hi inclou moltes cançons que, en sentit literal, són ben ingènues, però que, en sentit figurat, tenen un sentit ben sexual. Una d'aquestes podria ser la següent:

> Sa meva perdiu va alegre,
> tota sa nit ha cantat,
> jo me pens si haurà trobat
> bon blat, i ha fet sa vega (Ginard 1980: 31).

Curiosament, aquesta cançó prové de Galilea, on només ens consta que el P. Ginard tenia una col·laboradora, Aina Pujol Llabrés, aleshores de catorze anys; però també en recull una variant a Sineu. O aquesta altra cançó, recollida a Felanitx, que diu:

> Jo tenc un puput pintat
> tancat a dins una bossa,
> i en veure al·loteta rossa,
> tatac, ja li ha amollat (Ginard 1980: 32).

El darrer vers presenta variants molt més explícites: «tot d'una ja treu es cap», «tot d'una vol treure es cap» (Ginard 1980: 46).

«fonamentalisme masculí». Tot i això, però, tampoc no s'escapà de caure en algunes contradiccions envers el feminisme. I, així com va censurar moltes cançons a causa del seu contingut eròtic, en canvi va recollir peces populars d'un marcat caràcter masclista i misogin o que, fins i tot, queien en la violència envers les dones.

Per altra part, les dones foren per a ell una font d'informació importantíssima en la tasca de recollida del cançoner popular mallorquí. Ell mateix ens diu que sa mare, de qui va aprendre la riquesa de la llengua popular, fou una de les principals fonts en la recollida de les cançons, així com de moltes altres tradicions culturals del poble. Ginard lloà les qualitats de les dones com a informadores, perquè, segons ens diu, elles saben més cançons que no els homes. El seu testimoni ens corrobora que la cultura popular —i, per tant, el cançoner— és una cultura feminitzada, en la qual la dona ha jugat un paper fonamental com a transmissora i com a receptora. Així, el nombre de dones que ens consta que col·laboraren en la recollida del cançoner és elevat (165; 42,19%) i, encara que sigui inferior al dels homes (226; 57,81%), la seva aportació no fou menys important ni de menor qualitat. Possiblement, és tot el contrari. Les labors que, amb la divisió del treball en el camp i en els pobles, feien les dones facilitaven que, quan les duien a terme, cantassin més que els homes. Per això, Ginard diu que «La musa popular és femenina de nom i de fets» (1981: 20). Ara bé, aquest coneixement major de les cançons que tenien les dones no implicava que fos més fàcil recollir-les dels seus llavis que no dels dels homes. Sovint el folklorista es trobava amb entrebancs, motivats per tabús i supersticions i, també, pels prejudicis culturals de la família de les informadores. Una situació que, precisament, reflecteix la repressió de la dona i, a més, la menysvaloració envers la cultura tradicional que tenien algunes persones que havien accedit a uns determinats nivells d'ensenyament.

6. Referències bibliogràfiques

Bonino Méndez, Luis (1998): «Los varones frente al cambio de las mujeres». *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, núm. 4: 7-22.

Clúa, Isabel (2008). «¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista». Dins *Género y cultura popular. Estudios culturales I*. Bellaterra: Edicions UAB, p. 11-27.

Ginard Bauçà, Rafel (1980[2]): *Cançoner popular de Mallorca,* volum II. Palma: Editorial Moll.

— (1981[2]): *El Cançoner popular de Mallorca*. Palma: Editorial Moll.

— (2003): *De com era infant*. Sant Joan: Col·lectiu Teranyines.

González Fernández, Helena; Isabel Clúa (2011): «El género que se escribe en la cultura popular». Dins *Máxima audiencia. Cultura popular y género*. Barcelona: Icaria, p. 7-14. <http://hdl.handle.net/2445/32925> [data de consulta: abril de 2017]

Herrero Granado, M. Dolores (1998): «Como agua para aceite: los hombres y la causa feminista». *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, núm. 4: 37-48.

Holows, Joanne (2005): «Feminismo, estudios culturales y cultura popular». *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, núm. 11: 15-28.

Ibeas Vuelta, Nieves (1998): «Hombres y feminismo: resistencias de una antonimia impertinente». *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, núm. 4: 1-5.

Rosselló Bover, Pere (1999): *Els camins de la cançó. Vida i obra del P. Rafel Ginard Bauçà*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de les Illes Balears.

— (2000): «Rafel Ginard i Bauçà i Francesc de Borja Moll, "autors" del Cançoner popular de Mallorca». *Publicacions des Born*, núm. 8: 95-110.

Sbert i Garau, Miquel (1999): «El P. Rafel Ginard i el *Cançoner popular*». Dins *Sant Joan, la meva terra*. Sant Joan: Col·lectiu Teranyines, p. 59-80.

Valriu Llinàs, Caterina (2008): «La dona en el Cançoner popular de Mallorca». Dins *Paraula viva. Articles sobre literatura oral*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Edicions UIB / Institut d'Estudis Baleàrics, p. 336-355.

'Nca, Signuri, si riccunta di Agatuzza: Agata Messia y otras narradoras sicilianas en las recopilaciones de Giuseppe Pitrè

Marina Sanfilippo
Universidad Nacional de Educación a Distancia
msanfilippo@flog.uned.es

Resumen

En este trabajo, después de presentar brevemente a Giuseppe Pitrè y a las narradoras que le contaron los cuentos populares que él publicó, analizo la figura, el repertorio y el estilo de Agatuzza Messia —la mujer que el estudioso palermitano consideró como su «narradora modelo»—, basándome en las narraciones publicadas por Pitrè en 1875, en los cuatro volúmenes de las Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani, *y en 1888, en* Fiabe e leggende popolari siciliane. *Gracias a la cantidad de cuentos de la narradora publicados por Pitrè, a la estrecha relación personal entre los dos y a la sensibilidad y el respecto del estudioso siciliano por aspectos del hecho de narrar que los folkloristas de esa época solían pasar por alto, es posible tener una idea bastante completa de las competencias narrativas y la poética de Agatuzza.*

Palabras clave

Agatuzza Messia; Giuseppe Pitrè; cuentos populares; narradoras orales; estilo oral

Resum

En aquest treball, després de presentar breument Giuseppe Pitré i les narradores que li van explicar les rondalles que ell va publicar, analitzo la figura, el repertori i l'estil d'Agatuzza Messia, la dona que l'estudiós palermità va considerar com la seva «narradora model», basant-me en les narracions publicades per Pitré el 1875, en els quatre volums de les Fiabe, novelle i racconti popolari siciliani, *i el 1888, a* Fiabe i leggende popolari siciliane. *Gràcies a la quantitat de rondalles de la narradora publicats per Pitré, a l'estreta relació personal entre els dos i a la sensibilitat i el respecte de l'estudiós sicilià per aspectes del fet de narrar que els folkloristes d'aquesta època acostumaven a obviar, és possible tenir una idea bastant completa de les competències narratives i la poètica d'Agatuzza.*

Paraules clau

Agatuzza Messia; Giuseppe Pitrè; rondalles; narradores orals; estil oral

Abstract
After a brief introduction of Giuseppe Pitrè and the female storytellers who told him the folk tales that he published, this article analyses the figure, repertoire and style of Agatuzza Messia – the woman regarded by Pitrè as his "model storyteller". The analysis is based on the narrations published by Pitrè in the four volumes of Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani in 1875 and in Fiabe e leggende popolari siciliane in 1888. Thanks to the large number of Messias's tales published by Pitrè, the close relationship between storyteller and the Sicilian scholar, and the sensitivity and respect that Pitrè shows towards certain aspects of narration that other folklorists of the time would often overlook, we now have a fairly complete picture of Agatuzza's narrative and poetic skills.

Keywords
Agatuzza Messia; Giuseppe Pitrè; folktales; female storytellers; oral style

Rebut: 01/09/2017 | Acceptat: 10/10/2017

1. Giuseppe Pitrè y las narradoras sicilianas

1.1 Un enamorado de la cultura popular

Mi primer encuentro con Giuseppe Pitrè (Palermo 1841-1916) se debe a las páginas de una novela escrita por una mujer, *I Daneu. Una familia di antiquari*, en la que Alessandra Lavagnino describe a un médico de mirada penetrante y trato amable, que cuenta con gran maestría historias cautivadoras, mientras que ausculta a niñas acatarradas, volviendo así a dar vida a narraciones recogidas anteriormente de los labios de sus pacientes más humildes (2003: 68-69). Poco más tarde descubrí que ese personaje literario había sido en realidad el gran protagonista de la sistematización del folklore como disciplina académica en la Italia de finales del siglo XIX[1] y el primer catedrático de *demopsicologia*[2] en la universidad italiana y que sus recopilaciones de cuentos populares «sono più importanti delle fiabe dei Grimm» (Zipes 2012: 169).

Antes de llegar a leer su obra, volví a encontrar a Pitrè en las páginas de unos relatos literarios, transformado en el terrible mago Tre-Pi por el escritor *verista* Luigi Capuana, que dedicó algunas de sus obras a la creación literaria de cuentos trufados de elementos populares. Este autor fue un gran admirador de la labor de Pitrè, sin embargo encarnó en el mago Tre-Pi los peligros del tipo de postulados teóricos que en esa época se utilizaban para recopilar narraciones tradicionales, fijando sus variantes y separando los etnotextos de su contexto real.[3]

¿Cuál de las dos descripciones se acerca más a la realidad? ¿Un entomólogo que coge esa maravillosa creación efímera que es una narración oral y la colecciona como una mariposa, numerándola y clasificándola, o un hombre enamorado de los cuentos, que los recopila y a veces los vuelve a contar, poniendo así otra vez en circulación lo que recibe? Creo que no peco de excesivo romanticismo inclinándome hacia la segunda opción, por tres razones. En primer lugar, el hecho de que Pitrè aparezca como personaje en narraciones de otros (y a Lavagnino y Capuana hay que sumar Emma Perodi)[4] coincide con que alrededor de los buenos narradores parecen generarse espontáneamente cierta actividad narrativa; en segundo lugar, existen otras muestras de la capacidad de Pitrè para revitalizar elementos de la cultura tradicional siciliana.[5] En último lugar, el mismo Pitrè le

---

1 *Cf.* Cocchiara (1952: 399). Para información sobre Pitrè y su extensa obra, véase también Cocchiara (1981) y, por lo menos, Fabio Dei (2015); Benedetti (2012); Manzo (1999); Gentile (1994) y D'Anna (1993). En el número anterior de esta misma revista publiqué una breve nota informativa sobre el estudioso en ocasión del centenario de su muerte (Sanfilippo 2016).

2 Para Pitrè, esta palabra corresponde a folklore «per chi in Italia rifugge dai termini stranieri» (Pitrè 2001: 34).

3 El mago conserva los cuentos embalsamados en unos almacenes donde «c'erano tutte le fiabe del mondo, situate nei cassetti fatti a posta, classate e numerate» (Capuana 2006: 197).

4 Gran amiga de Pitrè, que, como cuenta él mismo en una postal a Gennaro Finamore (Toschi 1958: 82), se salvó de un fuerte terremoto en Messina gracias al hecho de haber tenido que ir a Palermo para verla. Ella lo retrató en sus *Fiabe fantastiche. Novelle della nonna* (1974) como el profesor Luigi, atento recopilador de cuentos tradicionales, capaz de implicarse emocionalmente en la escucha y consciente del valor autorial de una narradora tradicional.

5 Como el hecho de que, gracias a que en 1881 el palermitano presentó un carro tradicional siciliano con la «Esposizione industriale de Milano», este objeto destinado a caer en desuso se miniaturizó y dio lugar a una auténtica industria del carrito-*souvenir* (*cf.* Manzo 1999: 84), todavía viva hoy en día; siempre en este sentido hay también que recordar que, en 1895,

confesó en 1912 al etnólogo calabrés Raffaele Lombardi Satriani que no estaba seguro de que lo que importaba en el estudio de la narrativa tradicional fueran los aspectos comparativos y de catalogación (Lombardi Satriani 1963: IX), mientras que siempre se mostró muy interesado por la narración en sí misma; de hecho, las introducciones y las notas de Pitrè en sus recopilaciones muestran participación, entusiasmo y extraordinaria sensibilidad hacia los narradores y narradoras y hacia el estilo oral de las narraciones. Nunca encontraremos en Pitrè las consabidas críticas hacia las repeticiones, las digresiones y otros supuestos *defectos* que los recopiladores del siglo XIX y de principios del siglo XX (y en algunos casos hasta mucho más tarde…) achacaban a sus informantes; como escribe Giovanni Gentile, «Pitrè non ebbe mai la pretesa assurda di staccarsi dalla materia dei suoi studi», como entonces predicaban positivistas y veristas (1994: 21). En lugar de distancia, lo que encontramos en Pitrè es observación participante y emotiva, tanto que la implicación emocional en las narraciones que escuchaba lo lleva a escribir nada menos que a Ernesto Monaci que delante de la narradora Agatuzza «io mi sento annichilito» (Cocchiara 1952: 392).

1.2 «Digo narrador y tendría que decir narradora»

Agatuzza, la que deja anonadado a Pitrè, era Agata Messia, una narradora que Pitrè define su *novellatrice-modello* y que es bastante conocida, incluso fuera del ámbito de los y las especialistas, gracias al hecho de que Italo Calvino reprodujo casi integralmente en su antología de cuentos populares italianos (2005: 25-27) la larga descripción que Pitrè le dedicó en el prólogo a *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*.[6] Pero antes de abordar el estudio de Messia, es importante tener claro que, no solo la siciliana pudo contar con un recopilador excepcional sino también que como narradora, se inserta en un contexto de contadoras de historias que comparten cuentos, técnicas narrativas, deseos de independencia femenina y denuncias de abusos e injusticias.[7]

Para empezar, conviene detenerse en el hecho de que Pitrè tuvo muchos informantes, hombres y mujeres; los 458 cuentos de las dos recopilaciones analizadas[8] en este artículo se deben a 128 personas adscritas claramente, de una forma u otra,

---

después de rechazar la posibilidad de ser alcalde de Palermo, Pitrè aprovechó el hecho de ser concejal del ayuntamiento para rescatar y potenciar las antiguas fiestas en honor de Santa Rosalia (Dei 2015).

6 De aquí en adelante simplemente *FNRPS*. De sus cuatro volúmenes existe una edición facsímil publicada en 1985 por la editorial Forni y, gracias a la biblioteca digital Liberliber, es posible consultar a una versión de libre acceso en Internet: <https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pitre/fiabe_novelle_e_racconti_1/pdf/pitre_fiabe_novelle_e_racconti_1.pdf> [fecha de consulta: septiembre de 2017]. Cito por la edición bilingüe siciliano-italiano publicada por la editorial Donzelli (Pitrè 2013).

7 En este sentido, a las narradoras de Pitrè habría que sumar las que aparecen en otra gran recopilación siciliana, la de Laura Gonzembach (1999), con cuentos en los que se habla de incesto y de abusos sexuales.

8 No cuento las variantes que enumera Pitrè al final de cada cuento y respeto la decisión del estudioso de contar como cuentos únicos los ciclos de cuentecillos con un protagonista común (como los de Giufà o Ferrazzano). Si se añadieran las dos cosas se trataría de más de 600 cuentos.

al género femenino o masculino:[9] 69 hombres y 59 mujeres. A primera vista el número de narradores es algo superior al de narradoras, por lo que sorprende que, en la introducción a *FNRPS*, Pitrè escriba: «Dico narratore e dovrei dire narratrice, perché le persone da cui ho cercate ed avute tante tradizioni sono state quasi tutte donne» (2013: I, 9). Sin embargo esta afirmación encuentra su explicación si notamos que, a pesar de ser menos numerosas, fueron mujeres las que contaron más del 60% de las narraciones recogidas por Pitrè y sus colaboradores[10], y este porcentaje es todavía mayor si consideramos solo los cuentos recopilados directamente por el propio estudioso. A este dato hay que sumar el hecho de que casi todas las narraciones largas y complejas se deben a narradoras y no a narradores, y que, si nos detenemos en las personas que demuestran tener un repertorio de por lo menos seis cuentos, las mujeres son el doble que los hombres (diez frente a cinco).[11]

Aparte de Agatuzza, Pitrè nos dejó interesantes observaciones sobre otras dos narradoras, Rosa Brusca y Elisabetta Sanfratello. La primera era del Borgo[12] como Messia y le contó muchos cuentos y anécdotas a Pitrè, que la recuerda de la forma siguiente:

> Donna sui 45 anni, si rassegna alla sventura della cecità che la colpì, essendo ancora giovane; «tanto, ella dice, che ci guadagnerei a disperarmi?». Prima che perdesse il lume degli occhi era tessitrice (*carèra*), e le tessitrici contano tra le donne che più sanno canzoni ed anche fatterelli e novelline. La mattina a buona ora presa la sua calza, siede davanti l'uscio di casa, e mentre le mani con moto alterno,continuo, assommano il lavoro, ella tutto brio piacevoleggia e ciarla col vicinato, o motteggia chi passa de' conoscenti, o garrisce il marito, che di quanto guadagna al forno beve altrettanto vino, che gli guasta la testa. Il raccoglimento che gli viene dalla cecità è ragione per cui il suo racconto esce *filato*, come dice il popolo; onde in lei è talora più minutezzza di circostanze che nella Messia (2013: I, 11-12).

Elisabetta Sanfratello, la *Gnura Sabedda*, en cambio, era de Vallelunga[13] y era una criada de unos amigos de Pitrè, según quien:

> La *sancta simplicita*s de' poveri di spirito è una dote sua particolare, per cui la sua narrazione si fa ingenua. La Sanfratello s'avvicina a' 55 anni e dice di aver appresi i racconti da una sua nonna, che morì a cento. Riferisco

9 En mi recuento dejo fuera los poquísimos casos en los que Pitrè pone solo la inicial del nombre de pila y el apellido, sin ninguna otra indicación que aclare si se trata de una mujer o de un hombre.

10 Todos hombres, entre los que hay que destacar a Salomone Marino, que aportó más de 40 cuentos, y al señor Vincenzo Gialongo, que recogió 24 cuentos de Polizzi generosa, sin señalar por desgracia el nombre de las personas que se los narraron.

11 Las narradoras son Francesca Amato, Rosa Brusca, Mara Curatolo, Nina Fedele, Francesca Leto, Ninfa Lobaido, Agatuzza Messia, Angela Puleo, Elisabetta Sanfratello y Angela Smiraglia. Los narradores, Domenico Ingrassia (que con trece cuentos es el hombre que exhibe el repertorio más amplio), Giuseppe La Duca, Antonio Loria, llamado Bonchiàro, Giovanni Patuano y Vincenzo Rappa. Sobre la amplitud de los repertorios narrativos de las mujeres en comparación con los de los hombres, *cf.* Lavinio (2017: 75).

12 Barrio popular de Palermo, cercano al puerto.

13 Pueblecito en la provincia de Caltanissetta.

> qui in nota un tratto caratteristico su questo fatto, e son dolente di non aver avuto tempo di raccogliere colle sue stesse parole il racconto che ella mi fece della sua vita. [Nota 14]: «Sti cunti, signuri, mi li cuntà' mà nanna, e io li cuntu comu mi li cuntà' idda. A Vaddilonga cci ni ajicanu e cci nni prijùncinu; e pricciò nun su' critti... Mà nanna nni sapía assà' di sti cunti... Mà nanna era viacchia, e a fari li cincu vintini (100 anni) cci vulianu du' misuzzi. Quandu idda mi li cuntà', io era carusiedda: era tanta..., e idda, la bon'armuzza, mi dicía: "Arrigordatinni la nanna, ca poi quannu si' bedda granni, sti cunti li cunti tu"» (2013: I,12).[14]

El repertorio de Brusca publicado por Pitrè se compone de 29 cuentos que pertenecen a géneros distintos (cuentos maravillosos, anécdotas realistas y varios cuentecillos cómicos, algunos protagonizados por el personaje panmediterráneo de Giufà),[15] mientras que de Sanfratello solo conocemos siete relatos, de los que seis son cuentos maravillosos. Otra narradora cuyo nombre aparece en los prólogos de *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* y de *Fiabe e leggende popolari siciliane*[16] y de la que Pitrè incluye muchos cuentos en las dos publicaciones es Francesca Amato, una lavandera palermitana de 65 años de edad, que tenía en repertorio por lo menos 19 cuentos, por lo general breves, de corte realista y/o cómico, que en muchos casos vierten sobre la inteligencia o estupidez del/de la protagonista. En cambio, Pitrè no da informaciones de Ninfa Lobaida ni de Francesca Leto,[17] merecedoras de

14 Traducción: [Nota 14]: «Estos cuentos, señor, me los contó mi abuela, y yo los cuentos como me los contó ella. En Vallelunga se les añaden cosas sobre la marcha y nunca se acaba de hacerlo y por lo tanto no están escritos...Mi abuela sabía muchos de estos cuentos... Mi abuela era vieja y para cumplir las cinco veintenas le faltaban dos meses. Cuando ella me los contó, yo era pequeña: era así..., y ella, la finadita, me decía: "Acuérdate de la abuela, que después cuando seas bien mayor, estos cuentos los cuentas tú"». Le agradezco a Toti Mercadante la revisión de las traducciones del siciliano.

15 Sobre el personaje de Giufà en los cuentos sicilianos, *cf.* el estudio de José Manuel Pedrosa (2010).

16 De aquí en adelante, *FLPS*. La edición original está digitalizada: <https://archive.org/stream/fiabeeleggendepoopitrgoog#page/n10/mode/2up> [fecha de consulta: septiembre de 2017]. En 1969 la editorial Forni también publicó la edición facsímil de esta recopilación. Cito por la edición bilingüe siciliano-italiano publicada por la editorial Donzelli (Pitrè, 2016). Es verdad que el estudioso palermitano publicó algunos cuentos de Agatuzza y otros narradores en ediciones anteriores —como por ejemplo las siete *Novelline popolari siciliane* (1978), publicadas en 1874 por el editor Luigi Pedone Lauriel de Palermo en una tirada de tan solo cien ejemplares numerados—, pero volvió a incluirlos casi todos en los tomos de 1875 y 1888 sin aportar ningún tipo de modificación en los textos, por lo que las dos recopilaciones de mayor extensión representan el corpus casi completo.

17 Tampoco comenta nada de María Curatolo, la narradora de tan solo ocho años que le contó un cuento que él juzgó digno de abrir el primer volumen de la recopilación, porque «comincia con mostrare che nelle novelle niente è arbitrario; ma vi sono certe formole [sic] consacrate dall'uso e perpetuate dalla tradizione orale» (2013: I, 154). Sin embargo el interés de Pitrè por este cuento («Lu cuntu de "si raccunta"», es decir «El cuento de "se cuenta"») no se limitaba probablemente a su faceta de reflexión sobre las fórmulas introductorias en la narración oral, sino que su pasado de joven huérfano y de clase humilde, que vio cómo su primer trabajo se esfumaba por culpa de la arrogancia y las mentiras de un superior, debió entrar en sintonía con una narración en la que se celebra la victoria de la inteligencia de una persona pobre e indefensa (doblemente indefensa por su joven edad y su pertenencia al género femenino) frente a la arrogancia de una persona rica, poderosa y, al ser hombre y adulto, dotada de mayor autoridad.

ser recordadas por ser las narradoras de algunos de los cuentos más bonitos de las *FNRPS*,[18] pero es probable que esto se deba a que ellas no le contaron sus cuentos directamente a Pitrè, sino a otro médico-folklorista, Salomone Marino, gran amigo y colaborador del primero desde 1865 hasta finales del siglo XIX, cuando los dos estudiosos discutieron y dejaron de hablarse (Zipes 2012: 148).

Gracias al detallismo de las indicaciones de Pitrè, vemos que muchas narradoras ejercían un oficio o una profesión, sobre todo relacionados con tejer y coser —dos actividades que ocupan las manos y sueltan las lenguas...—, por lo que encontramos a modistas, tejedoras, cosedoras, hacedoras de flecos, etc., pero también hay criadas, lavanderas e incluso una *mamma* del palermitano Conservatorio di S. Agata della Guilla, es decir una mujer que se ocupaba de hacer recados y otras gestiones para mujeres recluidas en monasterios, prisiones u otras instituciones. Quizá sea esta la razón por la que las protagonistas de los cuentos de estas narradoras tienen un oficio o una profesión, algo que suele ser privilegio solo de los protagonistas hombres, mientras que, como subraya Noia (2007: 255), en los cuentos tradicionales las mujeres cuidan de la casa y de la familia, se las describe en relación a los hombres (soltera, casada, viuda...), y la bruja es la única mujer que tiene una profesión, aparte de las tareas domésticas. En las narraciones de las mujeres que contaron para Pitrè y otros colaboradores suyos, encontramos en cambio a comadronas, lavanderas, posaderas, cocineras, dueñas de almacenes de carbón, tenderas, vendedoras, criadas, hilanderas, tejedoras, encajeras, maestras de talleres de coser y, en los cuentos de Agatuzza Messia, vemos a maestras e, incluso, a una directora de una escuela en la que chicos y chicas de distintas clases sociales estudian codo con codo.

2. Y por fin Agatuzza Messia...

2.1 La descripción de Pitrè

Las observaciones de Pitrè sobre Rosa Brusca y Elisabetta Sanfratello muestran que el folklorista entendió la importancia de temas como el vínculo entre narración y ciertas profesiones, las características de la forma de narrar de las personas ciegas o la importancia de la transmisión intergeneracional del patrimonio narrativo dentro de una misma familia, pero es en la descripción de Agatuzza donde podemos apreciar la modernidad del enfoque del estudioso. Pitrè empieza con un retrato sintético: «Tutt'altro che bella, essa ha parola facile, frase efficace, maniera attraente di raccontare, che ti fa indovinare della sua straordinaria memoria e dello ingegno che sortì da natura» (2013: I, XVII), para después ahondar en varios aspectos de la personalidad, la biografía, el repertorio y la forma de narrar de la narradora palermitana. En 1874 Agatuzza tenía unos setenta años y sabemos que, cuando Pitrè escribió el prólogo de *FLPS* en marzo de 1888, ella había muerto hacía poco; de ella existe una foto que puede verse en la web del instituto Euroarabo.[19]

18 Véase, por ejemplo, la narración de Ninfa Lobaido *Lu Magu Virgillu* (*FNRPS* LIII), que Pitrè define como «una delle novelle più importanti della mia raccolta» (2013: II, 22, nota 1) o el relato *La soru di lu Conti* que contó Francesca Leto y que despertó la admiración de Italo Calvino («La più bella fiaba d'amore italiana, nella più bella versione popolare», 2005: 1158).

19 *Cf.* Sorgi (2016): <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/giuseppe-pitre-cento-anni-dopo-alcune-considerazioni-sulla-narrativa-di-tradizione-orale/> [fecha de consulta: septiembre

Su repertorio procedía de su abuela materna, que a su vez lo había recibido como patrimonio narrativo familiar que se remontaba por lo menos a tres generaciones anteriores. Pitrè comenta que Agatuzza lo aprendió de niña y, como tenía buena memoria, ya no lo olvidó. Probablemente, aparte de un repertorio más o menos extenso, de pequeña la palermitana adquirió sobre todo las competencias necesarias para ser una buena narradora, para retener cuentos con facilidad o para saber reconstruirlos, quizá trenzando entre sí distintos relatos o insertando motivos ajenos a la narración original, como se aprecia en varios de sus cuentos recogidos en *FNRPS*. No sabemos cuántas narraciones conocía, Pitrè publica casi cincuenta cuentos de ella, pero estos podrían corresponder solo a una parte del repertorio de la palermitana, así como los setenta y tres cuentos de Marguerite Philippe que Luzel transcribió representan menos de la mitad de los que la narradora bretona conocía en 1870 (Belmont 2007: 13).

Pitrè relata que Agatuzza era una narradora de reconocido prestigio en el barrio y que nadie se cansaba de escucharla. Vivió unos años en Messina y volviendo a Palermo convirtió su estancia en la ciudad del estrecho, tan lejana para el imaginario de sus vecinos, en materia narrativa incluso cómica gracias a su capacidad para imitar otros dialectos.[20] Para Pitrè el talento narrativo de Agatuzza se basa en su dominio de la lengua, a pesar de su analfabetismo («La Messia non sa leggere, ma la Messia sa tante cose che non le sa nessuno, e le ripete con una proprietà di lingua che è piacere a sentirla», 2013: I, 10); según él la narradora se valía siempre de las palabras adecuadas para cualquier contexto narrativo. Pitrè señala la importancia de la mímica, los gestos, la postura y la vocalidad de Agatuzza y afirma que sin estos elementos «la narrazione perde metà della sua forza ed efficacia» (2013: I, 11), aunque —nos dice—, por suerte, el lenguaje de Messia está tan inspirado y tiene tal capacidad para dar cuerpo y vida a los detalles de la narración que vale la pena disfrutar de lo que queda. Y también es una suerte para nosotros que el estudioso tuviera una sensibilidad sorprendente para la época para los elementos no verbales y parateatrales de las narraciones,[21] por lo que a menudo utilizó auténticas acotaciones que, en notas a pie de página, indicaban gestos, mímica y tonos de voz utilizados por el narrador o la narradora.[22]

de 2017].

20 Para la capacidad de Agatuzza de imitar acentos y dialectos, véase por ejemplo el cuento CCLXV de *FNRPS* (*Pi 'na cipudda di Calàvria si persiru quattru Calavrisi*). A veces Messia se lanza incluso a imitar otras lenguas como cuando hace que una princesa-hada diga *pugnè* y *pizzichè* (2013: II, 40), palabras que según la narradora serían francesas (y significarían puñetazos y pellizcos), o utiliza la expresión *nec tibbi nec tabbi*, pretendidamente latina (con el significado de no rechistar).

21 Sobre la modernidad de la sensibilidad y los estudios de Pitrè sobre formas espectaculares y parateatrales sicilianas, véase Isgrò (2017).

22 Valgan de muestra los ejemplos siguientes: «La novellatrice accompagnava questa parola con un gesto ironico, per indicare che il demonio era degno parente del notaio e non già di lei che narrava» (2013: I 164, nota 22, se trata de un cuento de Messia); «Notisi che la narratrice nel nominare Suli, Perna ed Anna facealo con grida lamentose e strazianti» (2013: II, 78, nota 23); después de *tantu* (tanto) «Segna tutto il braccio sinistro, con un gesto bruscamente fatto tra il derisorio e lo scherzevole. Si sa poi che questo allungare il braccio sinistro e segnarne colla mano destra l'estremità più alta, spesso suol farsi in un senso poco delicato ed anche poco onesto» (2013: III, 188, nota 5). Por otra parte, si solo los aspectos suprasegmentales podían explicar el sentido de un diálogo o a quién atribuir una frase de la narración,

Aparte de haber viajado, Messia no era una simple ama de casa, sino que de joven había sido modista y más tarde, cuando ya su vista no era tan buena, se dedicó a coser edredones, es decir, que desempeñó dos oficios que, como ya hemos visto, solían estar vinculados al mundo de la narración. Otro elemento biográfico interesante que Pitrè recuerda es el hecho de que Messia no dejaba pasar un día sin ir a una u otra iglesia a causa de su gran devoción: aparte de la religiosidad de nuestra narradora (que no se refleja especialmente en sus narraciones, ya que los únicos dos miembros del clero que aparecen son un abad corrupto que se apropia de la herencia de un príncipe huérfano y un cura despistado que se olvida de ir a liberar a una chica encerrada, a pesar de que la madre de ella se lo hubiera pedido en su lecho de muerte),[23] el acudir a iglesias, santuarios y fiestas religiosas era también una forma de relacionarse con una amplia gama de personas, de otros barrios y variadas condiciones sociales, en un lugar y una época poco propicios a la movilidad femenina.

Escribe Michel Valière que «le conteur prend rang de figure emblématique de l'oralité dans le rapport très particulier qui se noue entre lui et son "collecteur"» (2013), y Pitrè no esconde la familiaridad que existía entre él y su narradora: «La Messia mi vide nascere e mi ebbe tra le braccia» (2013: I, 11). Es curioso ver que, a pesar de que ella le contó cuentos cuando él era un niño, en las publicaciones de Pitrè casi ninguna de las narraciones de Agatuzza presenta posibles connotaciones infantiles. Pero como también afirma Michel Valière, a veces los «"répertoires" naissent d'une interaction entre les protagonistes de l'"enquête de terrain"» (2013) y ni a Agatuzza ni a Giuseppe adulto interesarían mucho los escasos cuentos tradicionales dirigidos solo a la infancia.

2.2 El repertorio de Agatuzza: cuentos, personajes y motivos

Como sugerí antes, el repertorio de la narradora palermitana no consistió necesariamente solo en los cuentos que publicó Pitrè,[24] sin embargo, incluso basándonos solo en *FNRPS* y *FLPS*, sabemos que Agatuzza no fue una narradora especializada en uno o dos tipos de narraciones, como Amato y Sanfratello, sino que, como Brusca, tuvo un repertorio muy amplio y diversificado; en el que abundan sobre todo los cuentos maravillosos y los cuentos-novela (o cuentos de ingenio, definición que respeta más el valor que Agatuzza atribuía a la inteligencia, humana en general y femenina en particular), pero aparecen también cuentecillos y anécdotas cómicas, algunas leyendas históricas (como la que vierte sobre las

---

en lugar de modificar el texto, Pitrè, en lugar de añadir algo en el cuerpo de la transcripción, utilizaba igualmente notas a pie de página indicando cómo había que interpretar la frase: «(dimanda il padre alla bambina)» (2013: vol. II, 110, nota 6); «Con queste forme ellittiche la novellatrice riassume tutto il dialogo tra il serpente e Rosina» (2013: II, 52, nota 16, se trata de un cuento de Messia); etc. La modernidad de Pitrè se trasparenta también en que en sus notas el estudioso siente la necesidad de recordar en qué situación y para qué público se narró un cuento determinado.

23 Respectivamente en el cuento XI y en el CCXVII de *FNRPS*. Para la frecuencia con la que la tradición popular siciliana del siglo XIX pone en escena a miembros del clero caracterizados de forma negativa, *cf.* Sorgi (2016).

24 Aunque no los cite directamente, reconozco que en este trabajo me han acompañado y animado estudios precedentes sobre narradoras como los de De Prada Samper (2004); Milillo (1983) y Tenèze (2000).

vísperas sicilianas: *cf.* una variante de CCX en *FNRPS*); varias historias del *ciclo leggendario evangelico*, como la de Poncio Pilato *ni salvo ni condenado* (cuento CXIX de *FNRPS*), la de la madre de San Pedro, condenada al infierno por su maldad irreprimible (cuento CXXVI de *FNRPS*)[25] o la de la virgen y los altramuces (cuento XXVIII de *FLPS*), o narraciones que explican el origen de ciertas costumbres o de algunos proverbios, como la que explica por qué algunas mujeres no se peinan los viernes (XXXVII de *FLPS*) o las de la prisa de la cucaracha o del asno y el cerdo (CXXI[26] y CXXX[27] de *FLPS*).

2.2.1 Personajas de armas tomar

Hace ya muchos años, Sebastiano Lo Nigro escribía que «il fenomeno che caratterizza veramente la tradizione orale è costituito [...] dalla innovazione, ora felice ora incoerente che ciascun narratore introduce nella forma e perfino nella materia del suo narrare» (1964: 29); para el estudioso, entre los muchos elementos del cuento popular que sufren modificaciones según la personalidad de cada narrador o narradora, destaca el carácter de los personajes, y creo que este aspecto se manifiesta claramente en las narraciones de Agatuzza.

Para lo que se refiere a las y los protagonistas,[28] la palermitana no habla casi nunca de la belleza ni de hombres ni de mujeres, a no ser que esta sea absolutamente funcional a la historia, y llama la atención la proporción de mujeres activas, independientes y atrevidas que pueblan sus narraciones, sin que padres o maridos puedan o quieran detenerlas; es más, si en varios cuentos el padre de la protagonista le dice explícitamente que le da permiso para que haga lo que quiera («Fa chiddu chi vòi», 2013: I, 326, dice por ejemplo el rey, su padre, a la princesa Mandruna), la larga y extraña narración de *La panza chi parra* —cuento VIII de *FNRPS*, que según Zipes (Pitrè 2013: I, 265) no pertenece a ningún tipo narrativo, pero en el que creo que se aprecia una mezcla de ATU 875 y ATU 875B, aderezada por enigmas que acompañan a una genealogía inicial en la que una madre que ayuda a nacer y una abuela que acompaña a los muertos sirven de presentación para una protagonista cuya «barriga que habla» parece casi una reminiscencia del ónfalos del oráculo de Delfos[29]— se cierra con un rey y marido enamorado que, reconociendo la superioridad intelectual de su mujer , le cede a ella el poder de rei-

---

25 ATU 804 + ATU 809. Esta mezcla de los dos tipos estaba bastante difundida en Italia incluso en la segunda mitad del siglo XX, tanto que el equipo coordinado por Cirese y Serafini (1975) recogió 19 versiones entre 1968 y 1972.

26 ATU 288B.

27 Corresponde al tipo 207D propuesto por Camarena y Chevalier (1997).

28 En los 48 cuentos de Agatuzza, tres tienen a animales como protagonistas, en los demás 22 protagonistas son hombres y 19 mujeres, aparte de cuatro en los que el protagonismo está compartido. En los cuentos maravillosos las proporciones cambian: tenemos a ocho protagonistas hombres y catorce mujeres, aparte de tres casos mixtos; además antagonistas malvados y ayudantes mágicos tienen a menudo una identidad femenina (véase por ejemplo el cuento de la *'Nfanti Margarita*, que corresponde al cuento-tipo ATU 709, es decir, *Blancanieves*: la chica perseguida se refugia en un palacio en el que es acogida no por enanos o ladrones sino por el alma de una mujer que está purgando sus pecados; Margarita cuidará de la pobre condenada, que a su vez intentará protegerla incluso desde el más allá).

29 Sobre oráculo y sibilas en la antigua cultura siciliana, *cf.* Cocchiara (1978: 46). Entre los cuentos de Agatuzza, el XX de *FLPS* habla de Sapienza, hermana del rey Salomón.

nar con unas palabras («Pigghia lu Regnu tu e regna a tò talento, ca tu hai giudiziu pi tia e pi àutru»,[30] 2013: I, 260), que, en su significado metafórico, siguen representando un cuento maravilloso para muchas mujeres de los cinco continentes…

Encontramos algo parecido en otro de los relatos más representativo del universo de Agatuzza, el cuento VI de *FNRPS*, *Catarina la Sapienti*, una variante muy peculiar de ATU 891, en la que nada sabemos del aspecto físico de la protagonista pero sí que «comu fu smammata cci vinni 'na sapienza ca ogni cosa chi succidia 'nta la casa idda avia a dari lu sò disbòtu»[31] (2013: I; 220). El padre le deja estudiar todas las lenguas y todos los libros, y cuando ella con 16 años se sume en la tristeza por la muerte de la madre, él sigue el consejo de un grupo de grandes señores y, para distraerla, le ofrece la posibilidad de fundar y dirigir una escuela donde ella misma da clase a cualquiera que lo pida. El príncipe acude a las clases y, como él no sabe contestar a una pregunta, ella le da una bofetada. Él pide casarse con ella pensando en vengarse y, puesto que en la noche de boda Catarina no se arrepiente de haberle dado una bofetada al príncipe, el cuento sigue el curso de ATU 891 para terminar felizmente con el marido que se arrepiente pidiendo él perdón, por lo que la pareja desde aquel día puede quererse para siempre. Pitrè recoge también otra versión siciliana que se cierra con la protagonista que declara arrepentirse para salvar así el matrimonio: por lo tanto el final feliz de Agatuzza no era obligatorio en la tradición de la isla, así como no lo era el hecho de que, puesto que en ATU 891 la protagonista engendra a tres hijos en tres ciudades distintas con el mismo príncipe (que por supuesto ignora la identidad de la madre de estos retoños), Catarina se casa otras tres veces con su marido.[32]

Aunque Italo Calvino le achacó a Messia el hecho de que en sus cuentos faltara «lo struggimento amoroso, la predilezione per i motivi dell'amore —sposo o sposa— perduto» (2005: 28), se trata de un juicio erróneo —que sorprendentemente sigue citándose de forma acrítica en estudios actuales—, la realidad es que la larga y penosa búsqueda de novios o maridos perdidos aparece en varios cuentos de Agatuzza, que se adscriben a distintos tipos de ATU 425 (puros o mezclados) como en *FNRPS* los relatos LVI (*Lu sirpenti*); XVII (*Marvìzia*) o XIV (*Mandruni e Mandruna*). Lo que falta en las narraciones de Agatuzza son las figuras femeninas pasivas e indefensas, no los personajes de mujeres enamoradas y dispuestas a invertir años y sufrimientos para encontrar al novio perdido. Estas *personajas* no pierden tiempo en llorar y desesperarse, sino que se inventan estratagemas útiles para descubrir qué le pasó al amado: por ejemplo, la princesa Mandruna, que ha organizado ella sola una fuga de amor con Mandruni, cuando despierta sola en el medio del campo sin saber por qué él ha desaparecido, le pide a un campesino que intercam-

30 Traducción: «Toma tú el reino y reina a tu manera, que tienes juicio [suficiente] para ti y para los demás».

31 Traducción: «en cuanto la destetaron le vino tal sabiduría que tenía que opinar sobre cualquier cosa que pasaba en la casa».

32 De hecho Luisa Rubini, que ha estudiado en profundidad la recopilación de Laura Gonzembach (1999), en una nota al cuento de *Sorfarina* (muy parecido al de *Catarina la Sapienti*) considera que la versión de Agatuzza está más censurada que la de Gonzembach, porque la protagonista se casa en lugar de ser amante del príncipe. Creo en cambio que para Agatuzza no se trataba de censura, sino de mostrar que Catarina (sin el apoyo de ningún ayudante mágico, mientras que unas hadas solucionan los problemas de Sorfarina) era capaz de obligar al príncipe a casarse cuatro veces.

bie con ella la ropa para poder viajar más segura y llega a la ciudad de su amado, donde abre una posada, en la que pone un cartel en el que anuncia que cualquiera que se aloje allí tendrá durante tres días comida y cama gratis, con la condición de que cuente a la posadera toda su vida pasada.[33] Después de siete años, cuando ella ya no tiene el aspecto de una joven princesa, sino de una arrugada *monaca di casa*,[34] aparece Mandruni (que se había perdido persiguiendo un pájaro que le había robado el anillo); su apariencia es la de un pobre mendigo sudado y maloliente, pero Mandruna lo reconoce y, gracias al hecho de que él tiene que contar su vida pasada, descubre que Mandruni no la abandonó voluntariamente. En este punto la narración podría acabar con una fulminante y dichosa agnición, pero Agatuzza decide que su protagonista tiene derecho no solo al amor sino también a un matrimonio sólido y bien aceptado por las familias. La narración por tanto se prolonga hasta que Mandruna no logra el consenso entusiasta de la suegra (que «si la java vasannu cammari cammari», la iba besando de una habitación a otra) y recupera a su padre.

2.2.2 Que la escritura y la amistad siempre nos protejan

Agatuzza no sabía escribir pero evidentemente atribuía un gran valor a la escritura y la cultura: en sus cuentos la escritura juega siempre un papel positivo y aparece en múltiples elementos, libros, carteles, cartas y documentos sin que utilice nunca el motivo muy difundido de la escritura portadora de engaños por culpa de cartas falsas o cambiadas. Por ejemplo, Caterina exige que el príncipe reconozca por escrito su paternidad y Mandruna le hace firmar a Mandruni un compromiso matrimonial, que le permite no perder la tranquilidad cuando su futura suegra todavía no está convencida de la oportunidad de una boda («Bedda carta mi canta 'n cannolu», 2013: I, 332). Análogamente el cuento XCII de *FNRPS*, *Lu Principi di Missina*, del tipo ATU 1407A, se concluye no solo con la usual llegada de testigos que malinterpretan las palabras del protagonista, sino con la aparición de un notario que pone debidamente por escrito las supuestas últimas voluntades del príncipe avaro.[35] En el cuento *Lu Re di Spagna e lu Milordu 'nglisi* descubrimos que para Agatuzza aprender a escribir forma parte de la educación de cualquier chica que tenga que casarse con un príncipe (así como el conocer lenguas extranjeras) y de un cuento a otro la escritura representa siempre una ayuda, una ocasión de promoción social (*cf. Lu Vicerrè Tunnina*) y una protección para héroes y heroínas, sin que falten por supuesto referencias a libros dotados de poderes mágicos (*cf. Lu Piscaturi*).

Sin embargo, puesto que, desde Homero en adelante, épica, poesía y narrativa —incluidos cuentos maravillosos y populares que ponen el acento sobre madrastras crueles, hermanas envidiosas y pérfidas cuñadas tejedoras de engaños[36]—

33 El mismo expediente aparece en el cuento de *Lu sirpenti*, en el que los viajeros tienen que contar fábulas y cuentos.

34 En la sociedad siciliana de la época, mujeres que podían ser monjas terciarias o simplemente solteras dedicadas al cuidado de iglesias (*cf.* Pitrè, 2013: III, 161).

35 El mismo motivo aparece en una variante valenciana de este mismo cuento (*cf.* Oriol y Pujol 2003: 298).

36 Hay que reconocer que escapa a la norma el cuento-tipo 516D (*La doncella serpiente y su amiga leal*), propuesto por Camarena y Chevalier en el segundo volumen del catálogo tipo-

han hablado de la rivalidad femenina dentro y fuera de la familia y de la incapacidad de las mujeres para mantener una amistad, casi negando la existencia de relaciones positivas entre personas de género femenino, quizá el motivo más original en las narraciones de Agatuzza es el insistir en la posibilidad de amistades y alianzas entre mujeres. Messia se rebela con fuerza a la invisibilización de la amistad y la solidaridad femeninas y, por ejemplo, en *La mammana di la Principissa-fata* (LV de *FNRPS*) utiliza el molde del cuento-tipo ATU 476 para presentar a una comadrona que no duda en dar de comer a una mano misteriosa que se lo pide y que, como descubre más adelante, pertenece a una princesa-hada embarazada. Para dar a luz, esta última requiere los servicios de la comadrona, que tampoco duda en dejar solo al marido durante un mes para atender a las necesidades de la otra. La mujer recibe a cambio tanto oro como para convertirse en una gran señora para el resto de su vida[37] y diez años más tarde encuentra otra vez a la princesa, que ha dejado de ser hada y vive con sus hijos en un palacio en el centro de Palermo.[38] Las dos entablan conversación y la narración acaba escuetamente con la frase «Accussì addivintaru amici pi simpri».[39] Agatuzza nos presenta una amistad tan inesperada como interclasista, que quizá refleje la relación privilegiada que ella y Pitrè mantenían, gracias al hecho de que ella lo había tenido entre los brazos cuando él era un niño y de que, en la infancia de Pitrè, la condición social de ambos no era muy distinta. Otros ejemplos inusitados de amistad femenina aparecen en varias narraciones de la palermitana, empezando por la primera de las tres historias que cuenta el papagayo-notario en el cuento II (vol. I: 168-173): una princesa, que vaga sola por el mundo en búsqueda de su muñeca desaparecida, encuentra a otra princesa prisionera de un brujo[40] y organiza su rescate. Al poco de conocerse y antes de lograr derrotar al brujo, las dos jóvenes se tratan como hermanas y juntas se enfrentan al peligro exclamando «o morti tutti dui, o vivi tutti dui!» (vol. I: 170).[41] A este propósito, entre los cuentos populares más bellos sobre el valor de la amistad y la fidelidad se encuentran los cuentos-tipo ATU 516 (*Faithful John*) y ATU 516C (*Amicus and Amelius*), cuyos protagonistas son siempre dos hombres; también lo son en *Li dui palummi 'nfatati* (Las dos palo-

lógico del cuento folklórico español (1995: 454-59) y recogido por Cardigos y Correia (2015: I, 290-291, y II, 268-271), que indican su presencia también en el catálogo griego de cuentos de magia de Georgius Mégas *et alii* (2012). Existen versiones nórdicas de este tipo, como el octavo cuento contenido en la recopilación danesa de Svend Grundtvig (1878), en el que la protagonista se transforma en una cierva en lugar de una serpiente (la he encontrado en la traducción al italiano de Bruno Benzi 2015).

37 «'Unca sta mammana cu sti gran dinari lassò di fari la mammana; misi carrozza, àbbiti javanu e àbbiti vinianu; era 'na signura di li primi di Palermu» (2013: II, 40. Traducción: «Desde entonces la comadrona con todo ese dinero dejó de trabajar como comadrona; empezó a tener carroza, trajes para aquí, trajes para allí, era una señora de las primeras de Palermo»).

38 Agatuzza pertenece a la familia de narradores y narradoras que, en lugar de hablar de reinos lejanos, se divierten en introducir detalles que contextualizan los cuentos maravillosos en la realidad geográfica más inmediata. En sus cuentos aparecen distintos lugares de Palermo y alrededores.

39 Traducción: «Así se hicieron amigas para siempre».

40 Que tiene amordazada a su prisionera todo el día con un artilugio metálico que solo abre una vez al día para que ella coma; no puedo evitar pensar que el no poder hablar representa para Agatuzza el peor de los tormentos.

41 Traducción: «¡o muertas las dos o vivas las dos!».

mas mágicas) en el que Agatuzza mezcla los dos cuentos-tipo y presenta a los dos protagonistas como un príncipe (Pippinu) y un noble (Gaitaninu) que no solo son hermanos de leche sino que lo son porque sus madres son amigas *affiatate* (íntimas), por lo que, cuando nacen los niños, la madre de Gaitaninu «manna nni la Riggina e cci dici: "La Principissa nun voli ca a lu Riuzzu lu dassi a nurrizza; la Principissa lu voli nutricari idda: comu nni nutrica unu, nni nutrica dui". La Riggina, tutta cuntenti di sta prupusizioni, cci l'accittò» (2016: 60).[42] Por tanto un cuento de amistad viril absolutamente masculino en la mayoría de las versiones está precedido por la amistad y solidaridad entre dos mujeres; además, en la conclusión vuelve a aparecer el elemento femenino, ya que se dice que una vez aclarado el entuerto la mujer de Pippinu trató siempre a Gaitaninu como a un hermano. Poniendo figuras femeninas al principio y al final de la narración, es decir, en esas zonas liminales en la que es más fácil que asomen las creencias y los valores éticos de quien narra, Agatuzza reivindica también para las mujeres los placeres y los deberes de la amistad. También se puede leer desde una perspectiva de género otra desviación del tipo que consiste en contar que Pippinu, para que Gaitaninu resucite, no tiene que matar a su/s hijo/s pequeño/s, un sacrificio que las mujeres no suelen perpetrar,[43] sino solo a las palomas mágicas que habían desvelado al noble joven los peligros que acechaban a Pippinu con la consigna de que «cu' lu senti e lu cuntirá / tuttu di marmu addivintirá»[44] (2016: 64).[45]

---

42 Traducción: «hace que le digan a la Reina: "La Princesa no quiere que el Reyecito se lo den a una nodriza; la Princesa quiere darle de comer ella: como le da de comer a uno, les da de comer a dos". La Reina, muy contenta por la propuesta, aceptó» (en Sicilia se indica con príncipe y princesa a un rango de nobleza que no pertenece a la realeza, por lo que el hijo de un rey no es un príncipe sino un *reuzzo*, que traduzco aquí como *reyecito*; la princesa de la narración de Agatuzza es una dama de corte).

43 Para este rechazo al sacrificio de los hijos, propio no solo de Agatuzza sino del género femenino, véase un ejemplo real recogido por Alessandro Portelli, que relata de una mujer que después de declararse no creyente se refiere a Cristo y «con la rapidissima visione proletaria di una storia sacra possibile, fatta di madri e non di padri "Io s'ero Dio" dice "s'ero lo padre, impicca' no' lo facevo impicca', su la croce"» (Portelli 2000: 134. Traducción: «Con la rápida visión proletaria de una historia sagrada posible, hecha de madres y no de padres, "Yo si era Dios" dice "si era el padre, ahorcar no lo dejaba ahorcar, en la cruz"»).

44 Traducción: «quien lo oye y lo cuente /todo de mármol se volverá».

45 Este cuento representa un ejemplo de observación privilegiada de cómo los autores literarios reescriben el material folklórico: la ya mencionada Emma Perodi lo incluyó en su obra *Al tempo dei tempi... Fiabe e leggende delle città di Sicilia* (publicada en 1909), un volumen en el que según la nota editorial previa «l'autrice toscana, che visse a lungo a Palermo e poté raccogliere dalla viva voce del popolo un ricco patrimonio di leggende, coglie nella sua essenza l'arcano dell'isola» (1988) (traducción: «la autora toscana, que vivió mucho tiempo en Palermo y pudo recoger de la viva voz del pueblo un rico patrimonio de leyendas, retrata en su esencia el misterio de la isla»). Puesto que Perodi se trasladó a Sicilia a principios del siglo XX, es difícil que recogiera el cuento directamente de Agatuzza y mucho más probable que conociera las narraciones de la palermitana a través de su amigo Pitrè. Las intervenciones de Perodi tienden a dar una apariencia literaria a la narración ágil y concisa de Agatuzza, pero respetan los nombres de los personajes (Pippinu y Gaitaninu son simplemente italianizados en Giuseppe y Gaetano), las secuencias narrativas y los intercambios dialógicos. Valga como ejemplo la reelaboración de Perodi del fragmento sobre el ofrecimiento de la dama de corte a la reina: «La Principessa appena seppe che al Re era nato l'erede del trono, mandò il marito a dire alla Regina che le concedesse il favore di permetterle che insieme col proprio figlio allattasse il Principe reale. La Regina fu tutta contenta di non farlo allevare da una contadina

La envidia entre hermanas y cuñadas y la perfidia de las reinas suegras son motivos que a veces aparecen también en las narraciones de Agatuzza, pero no son dominantes sino que la palermitana tiene varios cuentos en los que vemos relaciones de solidaridad y apoyo entre hermanas o cuñadas y a reinas que se ponen del lado de las nueras (*cf.* la reina madre del cuento *Lu Re di Spagna e lu Milord 'nglisi*).

2.3 El estilo narrativo de Agatuzza

Según Zipes: «Quando ascoltava una storia in dialetto, Pitrè in genere prendeva appunti e, a partire da un ascolto o ancora meglio da due o tre, ricostruiva la narrazione ricorrendo a un metodo misto, in modo da rendere la storia il più possibile comprensibile ai lettori» (2013: XXXIII). La larga frecuentación entre el estudioso y su narradora permite pensar que, cuando Pitrè puso negro sobre blanco los cuentos de Agatuzza, no solo los conocía muy bien sino que la voz de ella todavía resonaba en sus oídos. Además algunas notas de *FNRPS* recuerdan la presencia de otras personas cuando Agatuzza le contaba a Pitrè sus historias, por lo que las narraciones que el folklorista reproduce no eran simples rememoraciones mecánicas, sino que habían tenido un auténtico carácter *performativo* y Messia había tenido que adaptar a un público concreto el lenguaje del cuento.[46] Por lo tanto, es probable que en la escritura pitreiana se conserven rasgos importantes de las *performances* de la palermitana y sea posible rastrear el estilo oral de la narradora, aunque contamos con poco más que la transcripción de lo verbal: la descripción de Pitrè nos autoriza a imaginar cambios de tono, gestualidad rica y variada, hábil manejo de la voz y, además, características textuales, como los cambios de ritmo, las rimas, las comparaciones y los diálogos nos pueden guiar en este análisis.

Entre los elementos que saltan a la vista destaca la variedad de recursos narrativos de Messia; de hecho, las narraciones basan su punto de fuerza en distintos elementos clave, que pueden variar según los cuentos desde los insertos rimados o cantados (véase por ejemplo *La viddanedda maritata* o la original versión de ATU 891B* puesta en circulación por Agatuzza: *Lu Bracceri di manu manca*), hasta la puesta en escena (véase *Lu tignusu, lu rugnusu e lu murvusu*, un texto muy corto tan

---

e fece ringraziare la dama e le assicurò che se fosse campata cent'anni, non si sarebbe mai dimenticata di quella gran prova di affetto e cortesia» (1988: 5-6. Traducción: «En cuanto la Princesa supo que al Rey le había nacido el heredero al del trono, mandó a su marido a que le dijera a la Reina que le concediera el favor de amamantar al Príncipe real junto con su propio hijo. La Reina se alegró mucho de no tener que dejar que lo criara una campesina y le mandó su agradecimiento a la dama y le aseguró que aunque viviera cien años no se olvidaría nunca de esa gran prueba de cariño y amabilidad»). No hay espacio aquí para detenerme en un análisis exhaustivo de las razones de los insertos de Perodi, pero creo que salta a la vista de qué tipo de reescritura literaria se trata y, sobre todo, que aun cuando la autora tiene las mejores intenciones y comparte los valores de la narradora (aparte de su interés sincero por los cuentos tradicionales, Perodi, como Agatuzza, tenía una postura feminista ante la vida y era cercana al movimiento de emancipación de las mujeres de la época) «l'intervento della scrittura fa della fiaba un altro oggetto, con il quale condivide solo delle somiglianze superficiali» (Belmont 2002: 169).

46 Como cuando, en presencia de chicas jóvenes, tuvo que explicar el problema de que a la protagonista disfrazada de hombre se le propusiera matrimonio con otra chica y recurrió a la frase «Putía essiri mai lignu con lignu?» (*cf.* Pitrè 2013: II, 246, nota 21. Traducción: «¿Cómo podía funcionar madera con madera?»).

completamente basado en el talento teatral de Agatuzza que, en una nota, Pitrè tiene que explicar: «Le parole dei tre sono accompagnate dagli atti che essi fanno. La narratrice al primo atto si gratta il capo con tutte e due le mani; al secondo, con la mano destra si gratta l'avambraccio sinistro; al terzo, (il moccioso) struscia il dorso dell'indice destro sotto le narici», 2016: 570), pasando por el enredo sorprendente, resultado de la mezcla de dos o más cuentos-tipo (véanse cuentos como *La panza chi parra*; *Malvizia*; *L'arginteri*; *Grattula-Bedattula*, etc.), la parodia de otros dialectos o formas de hablar (*Lu viddanu di Larcàra*), etc.

De todas formas y no podía ser de otro modo, en muchos aspectos Messia no destaca entre las demás narradoras de Pitrè: utiliza las mismas fórmulas de apertura y cierre de las narraciones, evidentemente formas cristalizadas propias de una tradición compartida y no es ni de las que usan una mayor variedad ni de las que emplean fórmulas especialmente elaboradas o personales.[47] Su maestría hay que buscarla más en los elementos no verbales y parateatrales, de los que queda rastro en los largos intercambios dialógicos que salpican sus cuentos: en algunos casos Agatuzza llega hasta los diez u once turnos dialógicos sin necesidad de intercalar demasiados *verba dicendi* que aclaren quién está hablando; una hazaña narrativa de este tipo es posible solo si quien narra es capaz de instalar sólidamente a los personajes en el espacio y de caracterizar claramente su voz y su forma de hablar. Véase como ejemplo un diálogo entre tres personajes, aderezado además por dos comentarios metanarrativos de Agatuzza, al principio del cuento de *Mandruni e Mandruna*, cuando la princesa Mandruna ve por primera vez a Mandruni, que trabaja como ayudante en los establos del palacio real (aunque en realidad es un príncipe) y se sorprende por su *facci fina* (rostro delicado):

> Dici la Rigginedda a lu cucchieri maggiuri: «Monsù, cu' è chistu?», «'Ccillennza —ci arrispunni lu cucchieri—, è un poviru viddanu ca mi lu pigghiai pi muzzu». «Mai, ca chistu, pirsuna bona havi a essere» (dici la Rigginedda). «Veni ccà: (ci dici a lu muzzu), tu dunni si'?». «Di sti paisi» (comu dicissimu di Capaci). «Comu ti chiami?». «Franciscu» (ca iddu s'avia canciatu lu nnomu). «E tò patri chi fa?». «Mulinaru». «E comu lu lassasti?». «'Ccillenza, mii vulía vastuniari, e io mi nni fujvi». A la Rigginedda stu discursu 'un cci parsi tantu sinceru (Pitrè 2013: I, 324-326).[48]

El comentario sobre el pueblo de procedencia está dicho como muy de pasada, como si Agatuzza eligiera al azar el nombre del pueblo (*comu dicissimu*, como si dijéramos, una fórmula que Messia utiliza con frecuencia, siempre con el fin de conectar la narración a la realidad siciliana), sin embargo en una nota a pie de página Pitrè informa que los habitantes de Capaci tenían la fama de ser torpes y tontos, por lo que no solo la narradora estaba dando voz a un largo diálogo, sino que era capaz de insertar notas cómicas añadidas.[49]

47 Para informaciones sobre fórmulas sicilianas de apertura y cierre, *cf.* Sanfilippo (2007).

48 Traducción: «Dice la Princesa al cochero principal: «Jefe, ¿quién es este?», «Su Excelencia —le contesta el cochero—, es un pobre campesino que he cogido como mozo de establo». «¡Qué dices!, que este tiene pinta de pertenecer a la nobleza» (dice la princesa). «Ven aquí: (le dice al mozo), ¿tú de dónde eres?». «Del pueblo de tal sti paisi» (como si dijéramos Capaci). «¿Cómo te llamas?». «Francisco» (que él se había cambiado el nombre). «¿Y tu padre qué hace?». «Molinero». «¿Y cómo es que lo has abandonado?». «Su Excelencia, me quería apalear y yo me he escapado». A la princesa este discurso no le pareció muy sincero».

49 Agatuzza habla de Capaci también en *Cci appizzau lu sceccu e li carrubbi* (2013: IV, 272).

Entre las características estilísticas de Agatuzza creo que sobresale la teatralidad con la que describe las microsecuencias de acción: para seguir con el cuento de Mandruni y Mandruna, cuando el primero persigue el pájaro que ha robado el anillo, Agatuzza lo describe de la forma siguiente: «Chi fa? Si susi, appoja la testa di Mandruna supra 'na trùscia, e si metti a 'ssicutari lu corvu. Curri di ccà, sata di ddà, acchiana, scinni: si spersi senza aneddu e senza Mandruna. Jamu a idda…» (2013: I, 328).[50] Es fácil imaginar los movimientos de las manos de Agatuzza que acompañan las acciones del príncipe (corre, salta, sube, baja…), para después dejar la escena vacía (sin anillo y sin Mandruna), volver al punto de partida y mostrar a Mandruna, que se despierta sola, sin anillo, y piensa que el príncipe la ha abandonado, como descubrimos inmediatamente por las frases que pronuncia la chica. De aquí en adelante el cuento corre sobre una doble vía porque Agatuzza tiene que contar lo que le pasa a cada uno de los enamorados separados; lo hace con gran maestría subrayando el cambio con comentarios como «Lassamu a idda e pigghiamu a Mandruni»,[51] «Turnamu a idda» (2013: I, 328).[52] Como en el caso de las fórmulas de apertura y cierre, Messia comparte con las demás narradoras estas técnicas de montaje que les permiten seguir tramas paralelas con el simple expediente de *dejar* o *volver a* un personaje, por lo general indicando muy claramente la situación en la que se queda el personaje que desaparece de la escena y la del personaje que vuelve a centrar la atención: «Lassamu a lu pappagaddu ch'era 'nta la gàggia e pigghiamu a lu Cavaleri ca si sbattisimava pi vìdiri a la signura» (2013: I, 166, ejemplo de Agatuzza);[53] «Lassamu a la vecchia chi attacca lu cuani pi guardianu e pigliamu a li cummari» (2013: I, 408, ejemplo de Sanfratello); «Lassamu a iddu chi torna a la casa e pigghiamu a li ziani, ch'eranu cuntenti» (2013: I, 596, ejemplo de Vàrrica).[54]

Para concluir este rápido panorama sobre el estilo de Agatuzza, tres veloces pinceladas sobre aspectos que confirman su maestría narrativa:

1) Como subraya Cristina Lavinio (2007: 105), los mejores narradores manejan con frecuencia un rico repertorio de ideófonos y exclamaciones y Agatuzza confirma la regla no solo con expresiones más o menos corrientes como *ih!*, *vih!*, *pum!*, *túffiti* (ahí va), sino con onomatopeyas menos comunes como, un ejemplo entre varios, «Tiritinghi e tiritanghi! Nirbati ca jiccavanu focu» (2016: 208), que se podría traducir, despojándola de su sonoridad, con «¡Zas por un lado y zas por el otro! Azotes que levantaban centellas».

50 Traducción: «¿Qué hace? Se levanta, apoya la cabeza de Mandruna sobre un fardo y se pone a perseguir al cuervo. Corre por aquí, salta por allá, sube, baja: se pierde sin anillo y sin Mandruna. Vamos a ella…».

51 Traducción: «Dejémosla a ella y cojamos a Mandrone».

52 Traducción: «Volvamos a ella».

53 Sobre como Messia utiliza las funciones de fascinación y dilación del cuento maravilloso en este relato, *cf.* Lavinio (1985: 40-41).

54 Traducción: «Dejemos al papagayo que estaba en la jaula y cojamos al Caballero que estaba frenético por ver a la señora»; «Dejemos a la vieja que pone al perro de guardia y cojamos a las comadres»; «Dejémosle a él que vuelve a casa y cojamos a los tíos que estaban contentos».

2) Messia sabe instalar las situaciones narrativas con una rapidez y una economía verbal fulminantes. Por ejemplo, en el ya recordado cuento de las dos palomas mágicas, narra que, después de ser criados por la *Principessa*, Pippinu y Gaitaninu crecieron como hermanos y estudiaron juntos, hasta que «a l'età di sidici anni, scupetta tutti dui: a caccia!» (2016: 62):[55] con tan solo tres breves enunciados Agatuzza da por concluido el crecimiento de ambos, los saca de la seguridad del palacio, los aísla de los demás y los catapulta solos en el bosque en el que las dos palomas darán inicio al sufrimiento de Gaitaninu.

3) Aprovecha la repetición y la variación mínima a distintos niveles (fónico, léxico, morfológico, etc.) para tejer una narración en la que los ecos sonoros se suceden estableciendo paralelismos entre acciones o elementos. Por ejemplo, la huérfana protagonista di *Li tri belli curuni mei!* después de huir por los campos entra en un palacio oscuro y misterioso: «Trasi e vidi li gran *cammari*. Trasi 'nta la cucina e vidi lu beni di Diu. Va nni l'àutri *cammari* e vidi tutti cosi a *gamm'all'aria*» (2013: I: 284; la cursiva y el subrayado son míos).[56] Subrayado por la reiteración verbal, el crescendo de la visión de grandes salas y grandes riquezas se quiebra en el asombro de encontrar todo *gamm'all'aria*, patas arriba, que en la oralidad se contrapone fonéticamente a las salas, *cammari,* que despertaban otro tipo de expectativa.

También las notas de Pitrè en cuentos de otras narradoras son un elemento que ayuda a reconstruir el estilo y la poética de Agatuzza: en este sentido, en el cuento CCXV de *FNRPS* (narrado por Francesca Campo a Salomone Marino), después de la frase «li cosi caminavanu cu lu verso, no comu caminanu ora, ca li Biati Pauli cci vurrèvanu pi daveru» (2013: IV, 85),[57] Pitrè comenta: «Questa qui è un'osservazione come quelle che suol fare Agatuzza Messia», poniendo así de manifiesto el vínculo que su *narratrice modello* establecía entre el mundo de la ficción y el de la realidad.

3. Conclusiones

Es curioso notar que, justo en los años en los que Pitrè recogía los cuentos para su primera gran recopilación, en el norte de Italia algunas intelectuales de clase alta empezaban a pensar que las mujeres tenían que disponer de voz y voto en la sociedad. También la analfabeta Agatuzza, en un Palermo muy lejano del clima cultural y político véneto y lombardo, reivindicaba un mundo en el que no se ningunearan la voluntad y los deseos de las mujeres. No es casual que en sus cuentos aparezcan maestras y que las chicas puedan acudir al colegio: Messia introduce en los cuentos heredados de sus antepasadas un elemento que a ella le tenía que parecer muy positivo y que era propio del momento histórico, ya que, en la

55 Traducción: «A la edad de 16 años, escopeta los dos: ¡a cazar!».

56 Traducción: «Entra y ve una gran sala. Entra en la cocina y ve una gran riqueza. Va a otra sala y ve todo en desorden».

57 Traducción: «Las cosas iban como tenían que ir, no como van ahora que necesitaríamos de verdad a los Beati Paoli» (se trata de una sociedad de artesanos y gente del pueblo que defendían a la gente humilde de la prepotencia de los poderosos).

Italia unificada de la segunda mitad del siglo XIX, el Gobierno, convencido del papel que la alfabetización podía jugar en la formación de una nueva identidad nacional, apostó por la escolarización obligatoria, pública y gratuita para niños y niñas y desde el principio el cuerpo docente se caracterizó por una importante presencia femenina.

Quizá para Agatuzza el hecho de contar fue una forma de mejorar su propia vida, asegurándole la compañía y el respeto de un público entusiasta, gracias a su voz inconfundible, su mundo interior y su ironía. Todavía hoy el reflejo escrito de las *performances* de esta mujer analfabeta, que murió hace aproximadamente 130 años, nos sigue fascinando, gracias también a la escucha respetuosa y cómplice de su mejor oyente, Giuseppe Pitrè.

No hay duda de que Messia, como muchos narradores y narradoras, vinculaba la ficción a la realidad para poder opinar sobre la segunda: era su forma de luchar en favor de un mundo en el que corruptos y prepotentes tuvieran su merecido y las mujeres pudieran ser amadas y respetadas por sus maridos y se lanzaran a construir su destino sin depender de nadie, rebelándose contra la suerte adversa. Es lo que se narra en el cuento de *Sfurtuna* (LXXXVI de *FNRPS*), que todavía no había nombrado en este trabajo para poder concluir recomendando leerlo y disfrutarlo, ya que está cuajado de espléndidas *personajas* que viven de su trabajo y saben negociar sabiamente con las fuerzas que gobiernan el destino.

4. Referencias bibliográficas

BELMONT, Nicole (2007): «Elle ne peut lire une seule lettre», *Cahiers de littérature orale,* n.º 62: 103-125.

— (2002): *Poetica della fiaba. Saggio sul racconto di tradizione orale*. Palermo: Sellerio (ed. or. *Poétique du conte: essai sur le conte de tradition orale*. Paris: Gallimard, 1999).

BENEDETTI, Amedeo (2012): «Giuseppe Pitrè nelle lettere agli amici letterati». *Lares. Rivista quadrimestrale di studi demoetnoantropologici,* n.º LXXVIII/3 (septiembre-diciembre 2012): 481-499.

BERNI, Bruno (ed. y trad.) (2015): *Fiabe dansei*. Milano: Imperborea.

CALVINO, Italo (ed.) (2005 [1956]): *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. I Meridiani. Milano: Arnoldo Mondadori.

CAMARENA LAUCIRICA, Julio; Maxime CHEVALIER (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*. Madrid: Gredos.

— (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*. Madrid: Gredos.

CAPUANA, Luigi (ed.) (2006 [1882]): *C'era una volta...*.Palermo: Sellerio.

CARDIGOS, Isabel; Paulo CORREIA (2015): *Catálogo dos Contos tradicionais portugueses (com as versões análogas dos países lusófonos)*, 2 vols. Centro de Estudios Ataíde Oliveira/Edições Afrontamento.

CIRESE, Alberto; Liliana SERAFINI (1975): *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti*. Roma: Ministero di Beni culturali e ambientali - Discoteca di Stato. Se puede descargar on line: <http://www.icbsa.it/index.php?it/114/tradizioni-orali-non-cantate> [fecha de consulta: septiembre de 2017].

COCCHIARA, Giuseppe (1981): *Storia del folklore in Italia*. Palermo: Sellerio.

— (1978): *Preistoria e folklore*. Palermo: Sellerio.

— (1952): *Storia del folklore in Europa*. Torino: Einaudi.

DEI, Fabio (2015): «Giuseppe Pitrè». En *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 84, Roma: Treccani <http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-pitre_(Dizionario-Biografico)> [fecha de consulta: julio de 2017].

D'ANNA, Giuseppe (cur.) (1993): *Bibliografia degli scritti di Giuseppe Pitrè (con una aggiunta bibliografica di scritti su Pitrè)*. Roma: Bulzoni.

GENTILE, Giovanni (1994): *Giuseppe Pitrè*. Palermo: Sellerio.

GRUNDTVIG, Svend (1818): *Danske folkeœventyr, fundne i folkemunde og gjenfortalte*. Kjøbenhaun: C.A.Reitzel.

ISGRÒ, Giovanni (2017): «La visione scenica di Pitrè e Salomone Marino». *Dialoghi mediterranei,* n.º 23 (enero 2017) <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-visione-scenica-di-pitre-e-salomone-marino/> [fecha de consulta: agosto de 2017].

LAVAGNINO, Alessandra (2003): *I Daneu. Una famiglia di antiquari*. Palermo: Sellerio.

LAVINIO, Cristina (2017): «Narración oral en femenino». En Marina SANFILIPPO; Helena GUZMÁN; Ana Isabel ZAMORANO (coords.): *Mujeres de palabra. Género y narración oral en voz femenina*. Mujer y Literatura. Madrid: UNED, p. 68-86.

— (2007): «Las modalidades del cuento oral y los nuevos narradores». *Signa. Revista de la Asociación española de Semiótica,* n.º 16: 97-124.

— (1985): «Potenza e magia della fiaba. La fiaba tra i generi della prosa narrativa orale tradizionale». *La ricerca folklorica,* n.º 12 (octubre 1985): 37-48.

LOMBARDI SATRIANI, Raffaele (1963): *Racconti popolari calabresi*, vol. IV. Cosenza: Casa del Libro.

LO NIGRO, Sebastiano (1964): *Tradizione e invenzione nel racconto popolare*. Firenze: Leo S. Olschki.

MANZO, Pasqualina (1999): *Storia e folklore nell'opera museografica di Giuseppe Pitrè*. Frattamaggiore (Napoli): Edizioni Istituto di Studi Atellani.

MILILLO, Aurora (1983): *La vita e il suo racconto tra favola e memoria storica*. Roma-Reggio Calabria: Casa del Libro.

NOIA CAMPOS, Camiño (2007): «Figuras de muller na narrativa popular». En Helena GONZÁLEZ y M. Xesús LAMA (eds.): *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Sada: Ediciós do Castro/AIEG/Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), p. 253-266.

ORIOL, Carme (2017): «Cuentos populares con protagonistas activas. La cara más desconocida de la tradición». En Marina SANFILIPPO; Helena GUZMÁN; Ana Isabel ZAMORANO (coords): *Mujeres de palabra. Género y narración oral en voz femenina*. Mujer y Literatura. Madrid: UNED, p. 17-32.

ORIOL, Carme; Josep M. PUJOL (2003): *Índex tipològic de la rondalla catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

PEDROSA, José Manuel (2010): «Giufà, Yojá, Nasreddin Hoca, el mulá Nasreddin... o las metamorfosis del *trickster*». En Romina REITANO; José Manuel PEDROSA: *Las aventuras de Giufà en Sicilia*. Cabanillas del Campo (Guadalajara): Palabras del Candil, pp. 16-40.

PERODI, Emma (1988 [1909]): *Al tempo dei tempi... Fiabe e leggende delle Città di Sicilia*. Firenze: Salani.

— (1974 [1893]): *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna.* Torino: Einaudi.

PITRÈ, Giuseppe (2016 [1888]): *Fiabe e leggende popolari siciliane*. Edizione integrale in dialetto siciliano con testo italiano a fronte. Traduzione e cura di Bianca LAZZARO. Prefazione di Giovanni PUGLISI. Nota critica di Jack ZIPES e appendice su *La leggenda di Cola Pesce*. Roma: Donzelli.

— (2013 [1875]): *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, 4 vols. Edizione integrale in dialetto siciliano con testo italiano a fronte. Traduzione di Bianca LAZZARO. Introduzione e cura di Jack ZIPES. Prefazione di Giovanni PUGLISI. Roma: Donzelli.

— (2001): *La demopsicologia e la sua storia*, a cura di Loredana Bellantonio. Comiso (RG): Ministero per i Beni e le Attività culturali, Centro Internazionale di Etnostoria, Documenta Edizioni.

Pitrè, Giuseppe (1978 [1874]): *Novelline popolari siciliane*. Raccolte e annotate da Giuseppe Pitrè, tradotte da Sebastiano Addamo, Giuseppe Bonaviri, Vincenzo Consolo, Leonardo Sciascia. Illustrate da Bruno Caruso. Con una introduzione di Italo Calvino. Palermo: Sellerio.

Portelli, Alessandro (2000): «Un lavoro di relazione. Osservazioni sulla storia orale». *Ricerche storiche salesiane,* n.º XIX/1: 125-134.

Prada Samper, José Manuel de (2004): *El pájaro que canta el bien y el mal. La vida y los cuentos tradicionales de Azcaria Prieto (1883-1970).* Madrid: Lengua de Trapo.

Sanfilippo, Marina (2007): «Si cunta e s'arriccunta: las fórmulas de apertura y cierre en la narración oral». *Revista de dialectología y tradiciones populares,* n.º LXII/2 (julio-diciembre 2007): 135-163.

— (2016): «Sobre Giuseppe Pitrè en el centenario de su muerte». *Estudis de Literatura Oral Popular/Studies in Oral Folk Literature,* n.º 5: 145-157. DOI: http://dx.doi.org/10.17345/elop2016145-157

— (2017): «Agatuzza e le altre. Donne e racconto orale». En M. S. Sapegno; I. De Bernardis; A. Perrotta (eds.): *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*. Roma: Sapienza Università editrice, p. 175-187.

Sorgi, Orietta (2016): «Giuseppe Pitrè, cento anni dopo. Alcune considerazioni sulla narrativa di tradizione orale». *Dialoghi mediterranei,* n.º 20 (julio 2016) <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/giuseppe-pitre-cento-anni-dopo-alcune-considerazioni-sulla-narrativa-di-tradizione-orale/> [fecha de consulta: julio de 2017].

Ténèze, Marie-Louise; Georges Delarue (eds.) (2000): *Nannette Lévesque conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*. Paris: Gallimard.

Toschi, Paolo (1958): *«Fabri» del folklore. Ritratti e ricordi*. Roma: Angelo Signorelli.

Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Folklore Fellows' Communications 284, 285, 286. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Valière, Michel (2013): «L'invention du conteur et la vocation du collecteur». *Ethnographiques.org,* n.º 26 (julio 2013) <http://www.ethnographiques.org/2013/Valiere> [fecha de consulta: agosto de 2017].

Zipes, Jack (2012): *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Trad. de Marco Giovenale. Roma: Donzelli (ed. or. *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press, 2012).

— (2013): «Il mondo raccontato dal popolo: la straordinaria avventura di Giuseppe Pitrè». En *FNRPS*, p. XVII-XLI.

¿Y vivieron felices y comieron perdices?: la mujer casada en los cuentos populares de los oasis del Valle Nuevo (Egipto)

Celeste Seoane Míguez
Escola Oficial de Idiomas da Coruña
celesteseoane@gmail.com

Resumen

Este estudio tiene como objetivo presentar aquellas constantes relacionadas con la visión y papel social de la mujer casada en los cuentos del Valle Nuevo (Egipto), las cuales fueron extraídas tras la realización de un análisis comparativo de temas, personajes y símbolos. En el mundo de estos cuentos, lejos de «vivir felices y comer perdices», la protagonista femenina casada sufre duras pruebas de fidelidad y lealtad por parte del esposo, es víctima de los celos de mujeres de su nueva familia y padece la presión de engendrar hijos varones. Son elementos comunes al resto de las tradiciones orales, con un marcado acento dramático. A este conjunto se agregan componentes de esta sociedad particular: la llegada de una nueva adversaria al hogar, la coesposa, una amenaza para la estabilidad y privilegios de esta y de sus hijos; la preferencia por el uso de símbolos concretos referidos a la mujer; y la descripción de costumbres locales, como es la boda tradicional. Todo ello ayuda a revelar el modelo social y valores específicos que transmiten estos cuentos, habida cuenta de que su narración es en sí un acto de habla que influye sobre su receptor: describen, a la vez que legitiman y perpetúan, en un flujo bidireccional.

Palabras clave

Egipto; cuentos populares; actos de habla; sociología de la literatura; folklore

Resum

Aquest estudi té com a objectiu presentar aquelles constants relacionades amb la visió i el paper social de la dona casada en les rondalles de la Vall Nova (Egipte), les quals van ser extretes després de realitzar una anàlisi comparativa de temes, personatges i símbols. En el món d'aquestes rondalles, lluny de «viure feliços i menjar anissos», la protagonista femenina casada pateix dures proves de fidelitat i lleialtat per part del marit, és víctima de la gelosia de dones de la seva nova família i pateix la pressió d'engendrar fills barons. Són elements comuns a la resta de les tradicions orals, amb un marcat accent dramàtic. A aquest conjunt s'hi afegeixen components d'aquesta societat particular: l'arribada d'una nova adversària a la llar, la coesposa, una amenaça per a l'estabilitat i els privilegis d'aquesta i dels seus fills; la preferència per l'ús de símbols concrets referits a la dona; i la descripció de costums locals, com és el casament tradicional. Tot això ajuda a revelar el model social i valors específics que transmeten aquestes rondalles, tenint en compte que la seva narració és en si mateixa un acte de parla que influeix sobre el seu receptor: descriuen, alhora que legitimen i perpetuen, en un flux bidireccional.

Paraules clau

Egipte; rondalles; actes de parla; Sociologia de la Literatura; folklore

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 6, 2017, 97–115 | DOI: 10.17345/elop201797-115
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Abstract

This study presents a comparative analysis of themes, characters and symbols regarding the way married woman are depicted, the social expectations that are placed upon them and the constant themes that emerge in the folktales of the New Valley (Egypt). In the world described by these stories, far from "living happily ever after", the married female protagonist is subjected to harsh tests of fidelity and loyalty by her husband, is the object of the jealousy on the part of the other women in her new family, and is under pressure to produce to male children. These elements are common to all oral traditions, but this set of tales has specific features that reflect the society from which they emerge: the arrival of a new adversary in the home, the threat to the co-wife's stability and privileges and those of her children; the use of specific symbols relating to women; and the description of local customs such as the traditional wedding. All of these elements help to reveal the social model and values conveyed by these stories, whose telling is itself a speech act that influences the receptor in a two-way exchange; that is, the stories describe at the same time as they legitimize and perpetuate.

Keywords

Egypt; folktales; speech acts; sociology of literature; folklore

Rebut: 31/08/2017 | Acceptat: 19/09/2017

1. Introducción

Este artículo se basa en un trabajo de campo en el que se recogieron 53 cuentos populares de tradición oral[1] grabados a once hombres y catorce mujeres de entre 11 y 87 años; la mayoría narradores y narradoras de prestigio dentro de la comunidad, aunque en ningún caso profesionales. Fue realizado en dos localidades de la región egipcia del Valle Nuevo:[2] Barís (oasis de Jarga) y El-Qasr (oasis de Dajla), unas poblaciones no coherentes, en el sentido de que los orígenes de sus habitantes son diversos: el Magreb, Sudán, la península arábiga o el valle del Nilo. La historia, la demografía y la cultura de esta zona estuvieron condicionadas por haber sido lugar de paso de rutas caravaneras que cruzaban el desierto occidental egipcio y los aprovisionaban de mercancías. La mayor y posiblemente la más antigua de estas, que partía del Magreb hasta La Meca, fue utilizada por un porcentaje importante de los ancestros de los actuales pobladores del Valle Nuevo, quienes, tras haber cumplido con los preceptos de la peregrinación, decidieron establecerse allí. Otros factores a tener en cuenta son que se trata de una región aislada, enclavada en el desierto y con una importante impronta de la cultura beduina, además de que ha sido tradicionalmente marginada debido a su lejanía del resto de Egipto. Esta discriminación también se extiende a los estudios científicos, cuyo protagonista ha sido casi en exclusiva el valle del Nilo. Por otra parte, este aislamiento también contribuyó a que se preservaran muchas de sus antiguas tradiciones populares.

1 El presente estudio es fruto de mi tesis doctoral «Cuentos populares y sociedad en los oasis del Valle Nuevo (Egipto)», presentada en dos tomos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y leída el 26 de octubre de 2016. En el tomo II se encuentra el corpus transcrito y traducido al castellano y los audios adjuntos en formato MP3. Disponible en línea en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/677699> [fecha de consulta: septiembre de 2017].

2 El Valle Nuevo (en árabe egipcio *El-Wādī el-Ğedīd*) es una de las veintisiete gobernaciones de la República Árabe de Egipto. La región forma parte de la extensión oriental del desierto del Sáhara, del desierto libio, que sigue su recorrido desde la meseta libia del Fezzán hacia el este, adentrándose en las fronteras de Egipto hasta el valle del Nilo, donde toma el nombre de Desierto Occidental y ocupa las dos terceras partes de este país. Para más información a este respecto, consúltese Seoane (2016*a*: 47-52).



(Fig.1): Mapa de la situación geográfica del Valle Nuevo, adaptado a partir de Google Maps.

Tras la compilación de estos relatos inéditos, su transcripción y tradición, quise hallar qué particularidades motivaban que estos relatos fueran propios de la tradición oral de esta región y posteriormente descubrir y difundir su contenido sociocultural. Para ello, en primer lugar he aplicado la tipología del catálogo internacional de Aarne-Thompson-Uther[3] *The Types of International Folktales* (Uther 2004) y del catálogo árabe de Hasan El-Shamy (2004). Una vez localizado el tipo o subtipo al que pertenecían los Cuentos del Valle Nuevo (CVN), rastreé cuáles eran sus diferencias con versiones de otras tradiciones vecinas (desde el valle del Nilo hasta llegar a Europa), concluyendo que se trataba de versiones adaptadas al contexto árabe del patrimonio universal de los cuentos orales, pero con temas, personajes y símbolos recurrentes que desvelaban sus preferencias y transmitían una concepción social concreta.

3 La principal aportación de la escuela de Helsinki al estudio del cuento folklórico fue el catálogo universal del cuento folklórico, reconocido internacionalmente como el sistema estándar de catalogación y clasificación universal de los cuentos populares. A raíz de esta iniciativa, numerosos folkloristas se han dedicado a la laboriosa tarea de compilar y catalogar los cuentos existentes en diversas regiones para incluirlos en este catálogo internacional y poder rastrear cómo se manifiestan los mismos tipos y motivos en diferentes zonas geográficas. Es el caso de Hasan El-Shamy con los cuentos árabes. Para más información, consúltese el capítulo 1.2.1., «Método histórico-geográfico y comparativista», en Seoane (2016*a*).

Pretendo describir estos patrones y asociarlos con una de las funciones intrínsecas en estos cuentos, que es la de influir sobre el receptor, derivada de la idea de que los cuentos populares son actos de habla[4] a través de los cuales se crea un mundo social. Son parte de los intercambios lingüísticos de los hablantes de esta sociedad, vehículo de un entramado social que se consuma y legitima en ellos, en donde el narrador hace partícipe a su audiencia en la construcción de un mundo posible creado en el cuento y en el que los roles de género se encuentran perfectamente definidos, según una concepción tradicional. De este modo, en los CVN, al igual que en el resto de las tradiciones cuentísticas orales, interactúa una materia universal con las realidades sociales que toman forma en estos actos de habla.



(Fig. 2): Faṭma Moḥammed, una de las narradoras de El-Qasr y niñas de su familia.

La mayoría de los CVN incluyen elementos maravillosos de carácter simbólico en los que se narran acciones y costumbres referidas a una sociedad del pasado, que no se aleja demasiado de la actual a pesar de su avance formal. En estos relatos, la mujer juega un papel especial y es particularmente representativa la visión que ofrecen estas historias de los personajes femeninos desposados, por lo cual me centraré en ellos, aplicando una perspectiva de género[5] al estudio de los CVN. De este modo, presentaré aquellas constantes,[6] extraídas tras el citado análisis y muchas veces intercomunicadas, sobre la visión y papel de la protagonista casada en la sociedad a través de los CVN.

---

4 La teoría del análisis del discurso sobre los actos de habla expuesta por Austin (1982) y Searle (1994) defiende la función de la lengua como uso y no como producto, aportando la debida relevancia al habla y al uso lingüístico contextualizado.

5 Para más información sobre los estudios sobre el cuento folklórico desde esta perspectiva y un ejemplo aplicado, véase Oriol (2017).

6 Para comprobar los otros elementos recurrentes fruto del análisis comparativo, consúltense los capítulos 5.4., «Personajes», y 5.5., «Temas», en Seoane (2016*b*).

2. Los personajes femeninos casados

En el mundo de los cuentos populares la principal aspiración de la mujer soltera es casarse, y así suelen terminar los cuentos maravillosos. Su colofón es una fórmula de cierre que augura una vida feliz y próspera después del matrimonio, pero ¿qué ocurre «realmente»[7] en el mundo de los CVN tras esa promesa de felicidad después de la boda?

La fórmula clásica de cierre de los cuentos de la tradición europea, «vivieron felices y comieron perdices», tiene su equivalente en los CVN en «estables y prósperos vivieron e hijos e hijas tuvieron», según una traducción en la que he buscado la rima. Literalmente: «Y vivieron en la estabilidad y los vegetales y engendraron niños y niñas».[8] Es uno de los esquemas más usados en los CVN y una fórmula compartida con la mayoría de los cuentos maravillosos egipcios con final feliz. En esta se incorpora un elemento particular que plasma las aspiraciones de la sociedad de este país: el deseo de que tengan hijos para que la dicha sea completa. En esta fórmula no se menta la felicidad y, ciertamente, «la realidad» de los personajes femeninos de los cuentos tras el matrimonio dista mucho de lo que resume la frase de la fórmula de cierre.

El denominador común de los personajes femeninos en los CVN suele ser su pasividad y sumisión a la voluntad de sus padres, y una vez casadas, a la de sus maridos, siguiendo un modelo patriarcal tradicional y las normas islámicas. Pasan a ser meras criadas de sus esposos y engendradoras de sus hijos, como ilustra el cuento 8,[9] *Manoscortadas*, donde el protagonista se dirige a su hermana: «Tráeme a una mujer con quien casarme para que te sirva, nos haga la cena y cocine para nosotros, limpie la casa y haga todo [...] Tráeme a una mujer, cásame con ella y en vez de que tú hagas para mí todo, ella vendrá y hará para mí todas nuestras cosas, me lavará la ropa, me traerá la comida y me traerá todo».

En general, la esposa no tiene el derecho de tomar ni participar en las decisiones importantes y la lealtad y sometimiento a su esposo deben ser incondicionales, por muy injusta que sea la situación creada. Los ejemplos más ilustrativos de manifestación de este proceder se hallan en los cuentos 34 y 35, *El rey y la mujer del visir*, donde se defiende la obediencia de la mujer a su marido, incluso si este se comporta de manera violenta y despótica. En el relato 32, *La esposa paciente*, el cónyuge finge matar, cocinar y comer a sus hijos recién nacidos ante su esposa, para así probar su confianza ciega y vasallaje a su voluntad, y por lo tanto, comprobar que es una buena esposa, digna de la dote que pagó por ella.

La ambición de la mujer casada, tras haber sido víctima de diversas injusticias por diferentes causas, es exclusivamente recuperar su posición en el hogar, sin siquiera esperar una compensación por los malos tratos recibidos por su marido, suegra o/y cuñada.

---

7 Entiéndase como realidad dentro del cuento.

8 En su transliteración del árabe: *wa-ʿāšū fī-t-tabāt wa-n-nabāt w jallafū ṣobyān w banāt.*

9 La numeración de los cuentos corresponde a la de la Tesis (Seoane 2016*a* y 2016*b*).

En lo que se refiere a la protagonista sobrenatural femenina de los CVN, la *ŷinniyya*,[10] al igual que la mayor parte de las princesas del CVN, es representada como un personaje pasivo que es objeto de la voluntad caprichosa del raptor, que la toma por esposa, al tiempo que de la barbarie de su padre (7, *El bonete de la invisibilidad*), o por una anciana alcahueta (3-4, *La anciana y su hija*).

A la *ŷinniyya* de los cuentos 3-4, *La anciana y su hija*, su marido le da instrucciones sobre el mejor modo de demostrar su valía ante vecinos y allegados: «Trae una jarra, trae para que almuerce, trae té para que beba […]. Sacrifica este camello, córtalo y cocínalo. Yo […] salgo a rezar mientras tú preparas este camello y lo acabas para el banquete».

Igualmente, en la *ŷinniyya* del 6, *El estornino,* cuyo principal atributo es su belleza extraordinaria, una vez desposada, su virtud pasa a ser su capacidad para ayudarle en las duras labores agrícolas.

Los defectos que se le suelen achacar a la esposa son el no ser capaz de guardar los secretos de su marido, por lo tanto, de poder destruir sus planes, y su tendencia a la manipulación. El esposo debe estar en permanente alerta para evitar que lo maneje, bajo pena de sufrir terribles consecuencias. Un ejemplo de ello sucede en el 22, *El monstruo y los gūl*, donde dos esposas avaras y codiciosas manejan a sus maridos con resultados fatales para ambos: uno muere y el otro acaba sobreviviendo de la mendicidad.

Por último, cabe subrayar que la infidelidad de la esposa es el tema principal de 34-35, *El rey y la mujer del visir* (ante la mera sospecha de infidelidad, sin mediar palabra, le pega una paliza y la echa de casa), y 51, *El calvo y la esposa infiel* (cuando el marido y su sobrino la descubren, le dan de comer carne de burro como castigo ejemplar; se la compara así con este animal):

> Enfermó y le vino una enfermedad que la hizo quedarse en cama y estuvo así una larga temporada […] Después vino el doctor a su casa […] Le dijo que tenía que comer carne, pero no había carne en aquel momento. […] y le dieron de comer carne de burro y después de que mejorara y se levantara, le dijeron:
>
> —Nosotros te dimos de comer carne de burro, carne de burro […].
>
> Y se murió la señora después de haber comido carne de burro.

10 Los *ŷinn* son criaturas sobrenaturales de la mitología árabe e islámica. Son seres incorpóreos, invisibles y, generalmente, malvados, nacidos del fuego, que se organizan en confederaciones ocultas en lugares apartados, con sus animales y tesoros. En su versión femenina, son buenas con los humanos. Para más datos sobre este personaje, consúltese el capítulo 5.4.1.1.3., «*La ŷinniyya*», en Seoane (2016*a*).

2.1 Las bodas

Un elemento muy recurrente en los CVN es la descripción de la boda (completa o partes de ella),[11] la cual se celebra según «la tradición del Profeta» y las costumbres locales. Es la última recompensa de héroes y la aspiración vital de las heroínas, de modo que la misma *gūla,*[12] que le chupa la sangre a la protagonista (23, *La gūla y el pan*), cuando cae en el hoyo pide a la muchacha que la saque de allí a cambio de hacerse cargo de «una boda para sus hijos».

Quince mujeres, de dieciocho relatos en los que las mujeres se casan, no deciden su boda, sino que es el hombre el que realiza la elección o directamente son raptadas por este. Cabe señalar que en el mundo auténtico de estos oasis, se puede aludir al marido como «aquel que adquiere a su esposa», un tipo de expresión de la que quedan restos depositados en la conciencia popular sobre formas antiguas de unión conyugal, como era el matrimonio por compra o por captura durante los tiempos en los que tenían lugar luchas de tribus primitivas en estos oasis.[13]

Como ya se ha señalado, la razón por la que son escogidas es su belleza, aunque en tres ocasiones resulta ser por otras cualidades distintas: su inteligencia y recursos, como saber bailar, tocar la percusión y cantar, en 24, *Las tres hermanas y el gūl*; tejer, en 37-38, *Senāys la Ingeniosa*; y ser paciente,[14] en 32, *La esposa paciente*.

Los CVN constatan la antigua tradición de casarse entre primos paternos o con alguien del mismo linaje, según se comprueba en el 42, *La princesa y su primo paterno*, donde la novia se resiste a casarse con alguien diferente. Además, en la sociedad del Valle Nuevo, lo normal es que se casen las hermanas mayores antes que las más jóvenes, pues tradicionalmente es un desprestigio que una mujer no esté casada a una cierta edad (2, *Los siete gozos y las siete penas*).

Por otra parte, hay dos casos en los que la boda es utilizada como acto de venganza del pretendiente rechazado hacia la muchacha, quien así gana control sobre ella para que aprenda a aceptar su papel como esposa dócil (41, *Es-Sett Selēs*: «Después la tomó y se casó con ella para enfadarla»).

2.1.1 La boda tradicional

En la boda, la gran protagonista y foco de atención de las diferentes partes que la componen es la novia. La mayoría de estas etapas del proceso de la boda tradicional en estos oasis se plasman a lo largo de los CVN, con especial hincapié en que toda pareja debe legitimar su unión siguiendo los preceptos islámicos. Es 3-4, *La anciana y su hija*, el que da a conocer el mayor número de partes de esta ceremonia en el Valle Nuevo, como se describe a continuación.

En primer lugar, se retrata a un pretendiente que cumple con los preceptos del islam y, como valor añadido, su origen es noble (el hijo del sultán conoce la existencia de la muchacha con la que se quiere casar, mientras se dirige a la mezquita a realizar la oración de la mañana). Se especifica que es una bella muchacha de

11 Se mencionan partes de la boda en nueve cuentos.

12 El *gūl* y la *gūla* son los equivalentes del ogro y la ogresa de la tradición europea. Son seres de la mitología árabe, de aspecto monstruoso, que actúan como adversarios de héroes o heroínas humanos, con los cuales se comportan maliciosamente y buscan chupar su sangre. Véase apartado 5.4.4.1., «El gūl y la gūla», en Seoane (2016*a*).

13 Información proporcionada por el folklorista egipcio Fares Khedr en conversación con él.

14 En este cuento se relaciona la paciencia con la inteligencia.

tez blanca[15] y alejada de la vista de los hombres («Cuando se lava la cara, que es blanca como la leche, se demuestra que ella es como la luna y el sol», «Ella no sale del interior de la casa y nadie la ha visto nunca»). Pide la mano de la muchacha a su supuesta madre, a falta de que tenga un padre, sin contar con el albedrío de la muchacha: «"Pido el *acercamiento*[16] a tu hija, señora Zeynab. Quiero casarme con ella. ¿Me la vas a dar o no?" [...] Trajo a los invitados, leyeron la *fātiha*[17] y nadie la vio. Vino toda la gente del pueblo de esta. Vinieron con ropas y trajeron cosas para la novia».

Le toman las medidas a la novia para su ropa de boda («Trae a la muchacha. Déjanos que le marquemos la tela que le hemos traído»), se fija la noche de bodas («La noche de bodas será, como si dijeras, el próximo jueves; la próxima semana») y celebran el banquete. Antiguamente, la procesión por el pueblo de la novia se hacía subiéndola sobre un camello (25, *La gūla y el pozo mágico*) o una yegua, pero en este, quieren subirla en un coche para darle más importancia y actualidad al acto («Déjanos subirla en un automóvil porque no la vamos a montar en una yegua ni nada de eso»). Antes de la noche de bodas, las mujeres la llevan a bañarse («Déjanos lavarla en los pozos, en el manantial, en el pozo en lo que sea; en el agua»).

En el cuento 19, *Lūlī la hija de los gūl*, se describen también partes del proceso de la boda tradicional y se citan los regalos que hace el padre de la novia tras haberla acordado: regala a cada uno un ternero para cebar, un bonete y unos calzones para coser y vestir en la boda. Además, en este relato se organiza una gran fiesta, una procesión en la que rodean al novio, sumando a la procesión de la novia.

Asimismo, en 25, *La gūla y el pozo mágico,* se menciona la costumbre local de la utilización de un tamiz como símbolo de bendición sobre el matrimonio: «Niña, ve y tráeme el tamiz de casa de la *gūla* para que tamicemos la luz sobre tu matrimonio». También era un ritual extendido por toda la geografía egipcia el que los amigos del novio lo llevaran a bañarse con ellos y le vertieran el agua a través de un tamiz para bendecir su matrimonio. Para J. Chevalier (1986: 974), el tamiz es el instrumento de la elección, cuyas mallas son tanto más tupidas cuanto más severas son las exigencias para uno mismo y para los demás, y arroja luz purificada a través de su filtro. Uno de los rituales que tienen lugar en las bodas de la zona consiste en que las mujeres se reúnen y cantan canciones propias de estas celebraciones, mientras criban el trigo, cuya harina se utilizará para cocer el pan de la boda. También en el cuento 19 se hace referencia a la ceba de un ternero para el banquete de bodas.

En lo que se refiere al ajuar de la novia, se mencionan las joyas que adornan a la novia: aretes, ajorcas y anillos, sobre los que se insiste en el 25, *La gūla y el pozo mágico*, como marca de singular importancia para convertirse en una verdadera novia:

15 El ideal de belleza femenino en la tradición árabe se corresponde con una mujer de tez blanca, cabello negro largo, ojos negros, mejillas sonrosadas y baja estatura.

16 El «acercamiento» (*el-'orba,* en dialecto egipcio) es uno de los pasos del proceso de matrimonio en el que se pide la mano de la mujer.

17 Primera de las azoras o capítulos en que está dividido el Corán. Su lectura consuma el contrato de matrimonio musulmán.

> Él tenía otra mujer que tenía una hija. Cuando [esta] desechó la seda, la otra muchacha la limpió, bordó con ella su *ĝalābeyya,*[18] cogió sus ajorcas, joyas y muebles y se llevó todas las cosas de la otra muchacha para casarse ella. [...]
>
> —¡Oh, pozo! ¡Oh, pozo! [...]
>
> Salieron de él muchas ajorcas, muchos anillos y [...] la muchacha se convirtió en una novia.

Las mujeres jóvenes son tratadas como medio de mejora de la posición social y económica de la familia, a cuyo precio se le llama «dote», según muestra el cuento 43, *Eš-Šāṭer Moḥammed y el encargo*: «Quiero a tu hija para mi hijo. [Le contestó:] Si pagas cien libras como dote para la muchacha, te llevas a la muchacha».

La dote en Egipto se encuentra supeditada a la categoría social de ambas partes y a la tradición heredada, y suele consistir en dinero o cabezas de ganado. Cuando se registra el matrimonio, se cita en los documentos que la dote se dividirá en una pequeña cantidad anticipada; mientras la segunda parte queda pendiente de pago en caso del divorcio y se la considera una especie de aval tácito para garantizar la continuidad del matrimonio. La dote suele ser susceptible de regateo, en el que, a veces, un hombre mayor debe zanjar la cuestión.

2.1.2 El símbolo de la muñeca

Uno de los símbolos más significativos en los relatos de los oasis del Valle Nuevo es el de la muñeca de madera o masa, utilizado como representación de la mujer pasiva y sustituta de una novia que es obligada a aceptar un marido impuesto. Así se ejemplifica en los cuentos 3-4, *La anciana y su hija*, donde la supuesta madre encarga a un carpintero hacer una silueta de madera cubierta con una *ĝalābeyya* que reemplace a su supuesta hija. De esta manera mantiene su engaño en la recepción de los invitados a la boda y en la procesión, figurando a la novia inerte e inanimada, mero objeto de decoración y exhibición durante la ceremonia: «Trajo esta madera, ¿y dónde la colocó? Al lado de la gente que estaba allí y ella se quedó junto a ella asimismo. Después, llegó el momento de la procesión de la novia, la llevaron en procesión y luego, se fueron».

En 37-38, *Senāys la Ingeniosa*, la protagonista elabora una muñeca de harina y azúcar de su tamaño para que ocupe su lugar en la noche de bodas y así evitar que su marido la asesine. Posteriormente, este le corta la cabeza a la muñeca, pero se arrepiente al advertir «su dulzura»: «Salió volando [y un pedazo fue a parar a su boca] y dijo: "¡Ay, *Senāys*! ¿Cómo sería tu dulzura en esta vida, si en la otra es así?"».

En la historia 32, *La esposa paciente,* la protagonista modela una muñeca de masa para poder hablar con alguien y usarla como confidente inerte de sus penurias. Será su medio de desahogo y recipiente de una desesperación sufrida en silencio y en solitario.

No obstante, al contrario de la protagonista siempre pasiva de 3-4, *La anciana y su hija,* la heroína de los 32 y 37-38 toma decisiones para defenderse del marido asesino.

---

18 Túnica tradicional egipcia.

2.2. Las adversidades de la esposa en la vida matrimonial

La vida matrimonial de la esposa de los CVN está llena de episodios crueles, dramáticos y sanguinarios, en los que narradores y narradoras describen las calamidades que sufren en especial las protagonistas femeninas y que frecuentemente constituyen el conflicto a solucionar de la historia. En general se relacionan con la calumnia a la esposa por parte de una mujer de la familia del marido o/y la expulsión del hogar.

Uno de los mejores ejemplos es lo que le sucede a la protagonista del cuento 8, *Manoscortadas.* Acusada de falsedades, después de que su hermano le hubiera cortado las manos, su marido la expulsa de casa y le cuelga un recipiente al cuello para que viva de la caridad. Finalmente es Dios quien se compadece de ella y ayuda a restituir su posición en el hogar.

El tema de la mujer calumniada[19] es muy común en los cuentos populares y la protagonista acostumbra a ser una mujer casada. En dos de los CVN (8, *Manoscortadas*, y 10, *Las palomas*), aparece el motivo de la difusión de la falsa noticia, por parte de una mujer celosa y envidiosa de la familia de su marido (suegra, cuñada o ambas), de un parto de animales (perros o palomas) por la esposa. La mujer adversaria sustituye a los recién nacidos por animales para que el marido o hermano la repudie, la eche de casa, la encarcele o la mate.

Como he mencionado, en el cuento 8, *Manoscortadas*, la protagonista es expulsada de su casa y castigada injustamente dos veces (por su hermano y por su marido). En ambas ocasiones son manejados por la malicia y celos de mujeres de la familia del marido que difaman a la protagonista.

Otro asunto tratado es el de la falsa infidelidad de la esposa, como sucede en 34-35, *El rey y la mujer del visir*, donde la mujer virtuosa es condenada injustamente por adulterio, a raíz de la intrusión del rey en su casa, el cual deja su anillo bajo la almohada. Sin mediar palabra, el marido le da una paliza y ella se refugia en casa de su padre, que será quien solucione la disputa para que la hija pueda volver junto a su marido.

La protagonista del 7, *El bonete de la invisibilidad*, es asimismo castigada arbitraria y violentamente, esta vez por su padre, por casarse con un hombre que no era de su posición social, cuando en realidad había sido raptada.

Otro de los CVN más representativos de la brutalidad con la que se trata a las esposas es el 32, *La esposa paciente*, donde el marido obliga a su mujer, a punto de dar a luz, a ir a buscar ella misma a la partera y arreglárselas sola; finge matar, cocinar a sus hijos recién nacidos y comérselos ante su esposa, para probar su paciencia y sometimiento a la voluntad de su marido:

> Este hombre fue y dijo:
>
> —Toma, horneador. Ve, cógela, dásela al restaurante, mátala, cocínala y tráesela.
>
> —¡Ahhhh! La niña está cocinada y comida.
>
> Le dijo a la mujer:
>
> —Come tú también de ella.
>
> —No. Yo no como.

---

19 Para más información sobre el tema de la mujer calumniada, consúltese Noia (2015: 81-94).

Dejó que fermentase[20] al aire y se la trajo.

—Coge de su cadera. Coge de su brazo, coge de aquí, coge de allí.

Le dijo ella:

—No.

Él se la comió entera.

2.3 La procreación y los niños

Es reseñable que, en los comienzos de numerosos CVN donde se presenta la situación del protagonista masculino o femenino, se invisibiliza a sus madres: se inicia con la muerte de esta, o simplemente no se la menciona, siendo el padre el único progenitor citado como personaje. La siguiente tabla permite comprobar cómo, en la narración de los 53 CVN, 41 arrancan a partir de un matrimonio, 27 de los cuales se refieren a un matrimonio con hijos y dentro de estos solo en 14 se menciona al padre y no a la madre:



Una de las virtudes principales de una buena esposa es que sea fértil y que los hijos «que le dé a su marido» sean varones. En 8, *Manoscortadas*, la suegra de la protagonista únicamente la quiere como procreadora de niños para su hijo, el príncipe. Se considera que tener progenie es una bendición otorgada por Dios («Nuestro Señor la tomó de su mano y tuvo dos niños»). En 39-40, *El hijo del sultán y su esposa,* se pueden hallar diferentes alegatos a favor de la maternidad: «Cuando me dijiste que moriría por no tener hijos, me dije: "Tengo que intentarlo todo [pues] *el adorno de la palmera sus dátiles son y el adorno de la mujer sus hijos son"*».

O amenaza y menosprecia a la mujer estéril, según refleja el cuento 39, *El hijo del sultán y su esposa*: «Se casaron y no tuvieron hijos [...] y entonces le dijo él: "Por Dios, que voy a dejar que te mueras por no tener hijos. Me iré de viaje"».

Tanto en los cuentos citados como en el 41, *Es-Sett Selēs*, se justifica el abandono de la esposa que no tiene hijos, lo cual supone suficiente argumento para que el marido tome otra esposa. De hecho, en el mismo relato, la esposa se disfraza y engaña a su esposo para tener sexo e hijos con él. Una vez que lo logra, recupera su posición en el hogar, generalmente ayudada de modo activo por sus hijos pequeños. Estos unas veces son enviados por la esposa a molestar en la boda del

20 Hace creer a la esposa que es la carne de su hija. El cuento no menciona la naturaleza de la carne que utiliza en su lugar.

padre con otra mujer y otras veces son ellos los que la hacen reaccionar para que recuperen su lugar legítimo, como en 34-35, *El rey y la mujer del visir*:

> Se casó con otra más y dijeron [sus hijos]:
>
> —¿Cómo es que se va a casar con una tercera y nos ofrece [a nosotros] los desperdicios y nos ofrece eso? ¿Por qué no hablas? La noche que la traigan de la casa de su padre, queremos dejarte allí y que hables en la casa de la novia.
>
> Cogieron y se marcharon. Fueron a traer a la novia. Ella fue con ellos y tiraron de [la novia]. Tiraron de ella *Ṣūr*, *Manṣūr* y *Medanet ar-Rasūl*; uno de esta manga, el otro [tiró] de la otra y el otro del extremo del pañuelo.

El motivo que aparece en siete cuentos a lo largo de los CVN, «Los bienes son de nuestro padre y los desvergonzados[21] nos echan», representa la cuestión de la herencia y se utiliza para manifestar la injusticia de que otros ocupen su lugar legítimo. En estos cuentos se pone de manifiesto la reivindicación de los hijos del reconocimiento de la paternidad, así como el derecho al disfrute de sus posesiones.

El no tener descendencia es asimismo causa de tristeza y soledad en la vejez de la anciana de 3-4, *La anciana y su hija*, quien finge tener una hija, y no una hermana como en otras versiones árabes del mismo cuento. De esta manera podrá casarla con un príncipe, asegurarse el futuro y elevar su estatus.

Por otra parte, se insiste en el problema de tener solo hijas, lo cual en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*, es motivo de sumo desconsuelo para el padre y de burla por parte de su hermano, que sí tiene hijos varones y constituyen su fuente de orgullo. En los cuentos 22, *El monstruo y los gūl*, y 27-28, *Abū Ṣarra*, los problemas de los protagonistas se acrecientan por tener una familia numerosa compuesta únicamente por niñas. Es el caso del cuento 27-28, donde una de las *gūla* (la madrastra) echa de casa al marido cuando ve que únicamente tiene hijas.

2.3.1 El símbolo del jardín y el jardinero

La simbología universal del jardinero (el hombre) posee la connotación sexual de aquel que coloca la simiente en el jardín (la mujer) y lo hace florecer, derivada de los deseos del héroe soltero por casarse y del héroe casado por lograr descendencia, lo cual supone un recurso persistente en los CVN. Hay que destacar que mientras en las otras versiones árabes del mismo cuento no aparece, sí lo hace en la versión del Valle Nuevo. En los cuentos 17-18, *El rey y sus herederos*, la madre del anfitrión es forzada a reconocer su infidelidad para demostrar el origen bastardo del anfitrión: «Hijo mío, tu padre es el dueño de las tierras y cuando, en nombre de Dios, se fue, mi rey tomó lo del jardín, tomó lo del jardín […]».

En 34-35, *El rey y la mujer del visir*, se añade el símbolo del león para representar al rey que entra en el jardín:

> —Yo tuve un jardín que embellecí, reverdecí, regué y se volvió fértil y perfecto. Se lo entregué al excelentísimo visir para que lo cuidara y no lo estropeara. Pero lo abandonó y sus ojos se consumen llorando porque no

21 Este motivo cuenta con diversas variantes en las que varía principalmente la manera de referirse a los que ocupan su lugar (gente, gorrones, desvergonzados).

> es regado. Se marchita. Se marchita y se le caen las hojas. Cuando llegó el león y entró, no dejó que lo regara [...].
>
> —He dicho la verdad y vi su tierra, pero no fue arrancada ni una hoja de su tierra.

En el relato 19, *Lūlī la hija de los gūl*, la heroína se convierte a sí misma en jardín y al héroe, en jardinero, para burlar y escapar de sus padres *gūl*. Mientras tanto, en el 12, *El caballo verde*, el héroe escoge como labor para servir al rey la de jardinero, argumentando que también era el oficio de su padre.

Otros símbolos que aluden a la procreación en los CVN y reflejan la importancia que se da a este acontecimiento son un odre vacío (como símbolo de la mujer sin hijos), un pedernal sin fuego (hombre sin simiente) o una palmera sin dátiles (mujer sin hijos).

2.4 Las adversarias de la mujer casada

La mayoría de las adversarias de la protagonista casada en los CVN, tanto reales como sobrenaturales, pertenecen al género femenino. La suegra y la cuñada son las principales adversarias reales. En el plano mágico, la enemiga más temeraria es la *gūla*.[22]

2.4.1 La suegra y la cuñada

La suegra es la principal adversaria real de la protagonista. Se dibuja como un ser malvado que combate a la heroína, para lograr el poder y control del hogar, puesto que «solo puede haber una matriarca en la casa familiar», como ocurre en el cuento 10, *Las palomas*. Una segunda razón es asegurar la herencia de sus hijas, como en el 9, *La esposa reemplazada del hijo del sultán*, en el que expulsa a la esposa, la sustituye por su hija (hermana del protagonista masculino) y la deja en una situación de indefensión. Y la tercera es que solo quiera a la muchacha como recipiente para engendrar hijos (8, *Manoscortadas*).

Suegras y cuñadas son retratadas como esposas celosas que utilizan a sus maridos para lograr sus propósitos. Además, procuran deshacerse de los hijos de la protagonista, para lo cual la acusan de haber engendrado animales en lugar de niños, según he referido previamente. En el 10, *Las palomas*, la cuñada también intenta hacer desaparecer a los hijos de la protagonista convirtiéndolos en palomas y a ella la desaloja de la casa. Una de las cuñadas de los CVN, representada como extremadamente malvada, es la del cuento 8, *Manoscortadas*, que intenta culpar a la heroína del infanticidio que ella misma había cometido.

---

22 Para información detallada sobre estos personajes y su función como adversarios mágicos, véase el capítulo 5.4.4.1., «El gūl y la gūla», en Seoane (2016*a*).

2.4.2 La coesposa

La rivalidad y celos hacia las coesposas siempre han sido una temática presente en los cuentos egipcios debido a la existencia de la poligamia en esta sociedad, y así se plasma también en los CVN, donde unas veces aparece como una figura virtual amenazante (en dos cuentos), otras veces como una figura tangible con la que debe convivir (en dos cuentos), y otras, como una figura «real» por la que es sustituida y expulsada del hogar (en siete cuentos), a veces acompañada de sus hijos.

En las historias del primer caso, se hace visible el miedo de la esposa a que el esposo se case con otra y mermen las atenciones hacia ella y sus hijos o incluso la abandone, como en 3-4, *La anciana y su hija*. En este ejemplo, el marido repudia a su mujer *ŷinniyya* y se casa con otras dos mujeres porque esta no habla, hasta que un día no consigue contenerse y responde a los insultos de las coesposas. Al enterarse, el hijo del sultán se divorcia de las otras y renueva sus votos con ella.

En el segundo caso (47-48, *La esposa del espejo*), la protagonista teme que su marido despose a otra mujer más guapa («que tenga un cabello más bonito»). Esta esposa ocupa su tiempo en las labores domésticas y en preocuparse por si su belleza pudiera ser superada («¿Mi cabello es tan bonito como el tuyo? ¿Has visto cómo me he pintado los labios?», «¿Soy yo la guapa o lo eres tú? Dime ¿tú eres la más guapa o lo soy yo?»). Todo la historia gira en torno a su necedad e ignorancia con el fin de divertir al oyente, pero al mismo tiempo el narrador masculino lo concluye con una fórmula de cierre que vincula él con la realidad poniendo por medio a Dios («Se agotó el cuento y Dios Sublime ha dicho la verdad»).

En la tercera situación, puede ser el propio marido el que expulse de casa a su esposa o que sea la suegra y/o la cuñada, y debe luchar para recuperar su lugar en el hogar y, en su caso, también el de sus hijos, como en el citado cuento 9, *La esposa reemplazada del hijo del sultán*, en donde la suegra disfraza a su hija tuerta, la reemplaza por la esposa verdadera y se queda embarazada. Al final el héroe descubre el engaño, echa de casa a su madre y a su hermana y restituye a su esposa.

Puesto que en Egipto la herencia la recibe el primogénito varón, las nupcias con otra mujer generaban tensiones, porque se temía que la nueva esposa influyese en su marido para que legase los bienes a uno de sus hijos en detrimento de los hijos del primer matrimonio.

2.4.3 La *gūla*

Una mención especial en este trabajo merece la versión femenina del *gūl*, la *gūla*, cuando su función es la de representar a la madrastra o a la suegra malvada. Este último es el caso del cuento 9, *La esposa reemplazada del hijo del sultán*, donde la suegra de la protagonista puede cambiar su cara y piel para conquistar a su propio hijo y eliminar de la casa familiar a la esposa.

En la otra faceta de este personaje que atañe a este artículo, mantiene sus atributos aterradores propios, pero está casada con un humano (27-28, *Abū Ṣarra*), al que utiliza para poder comerse a las hijas de este. Para Hasan El-Shamy (2005: 362-363), estos cuentos de mujeres violentas servirían como una advertencia ante las posibles intenciones del marido de buscar una nueva esposa, sumado a la tendencia inherente a todos los seres vivos de transmitir su propio material genético a las generaciones futuras. De hecho, en este ejemplo, después de que la *gūla* logra comerse a una de las niñas, corre tras su marido para igualmente ser engullido.

Pero ¿cómo es este ser con el que se amedrenta tanto a ambos cónyuges como a su descendencia y cómo se describe en los CVN? Por lo que se refiere particularmente a la versión femenina de este ser fantástico y de acuerdo con la descripción que hace ʿAbd el-Hakīm (1985: 38), la *gūla* es una hembra gorda y fea, que, como el *gūl*, vive en un intento constante de cazar seres humanos, asesinarlos y comerlos. Nos la encontramos en los cuentos de magia como dueña de una casa aislada, en donde su escenario de acción es la cocina, y en ocasiones, con un marido humano e hijastras, que le servirán de comida. Con frecuencia, cuando se nombra a la *gūla* se la llama «madre *gūla*» o «tía (paterna) *gūla*», como en el 23, *La gūla y el pan*. La folklorista egipcia Nabila Ibrahim (1994: 240) sugiere que el símbolo de «la madre *gūla*» se debe entender a través de su interpretación psicológica, según el concepto original de «la Gran Madre», quien, de acuerdo con la tradición oral, convivió con los seres humanos desde tiempos remotos. Por otra parte, Fares Khedr[23] interpreta que los narradores emplean la palabra «madre», «hermana» o «tía» para preceder a la mención a la *gūla* o el *gūl*, de modo eufemístico, respetuoso y cercano, con el propósito de evitar sufrir un posible daño de este ser. En cuanto a su trato particular como «madre», podría derivar de las características físicas de la *gūla* dentro de la narrativa oral, que, como señala Rabadán (2003: 112), la describe con rasgos maternales muy marcados, puesto que está dotada de unos pechos exageradamente grandes. En otros cuentos árabes, como en los palestinos y los de la Cabilia, el intruso que consigue entrar en la morada de la *gūla* puede succionar el pecho que cuelga de una *gūla*, y de este modo convertirse en su hijo de crianza (Muhawi/Kanaana 1989: 415-416) y estar a salvo. Mientras tanto en los CVN la *gūla* es un monstruo del tamaño de un burro y sus víctimas no tienen este medio específico de salvación, ya que emplea la leche de su pecho para elaborar una papilla con la que paralizar a sus víctimas, lo que le facilita el poder comérselas. Los cuentos 27-28, *Abū Ṣarra*, utilizan escenas bastante amedrentadoras para infundir el temor buscado, como esta en la que la *gūla* encuentra a la niña escondida:

> Le dijo [la gūla]:
> ¿Por dónde, cariño? ¿Por dóóónde te como? ¿Por dónde te como?
> Le dijo:
> Come de mis orejitas,
> por no escuchar a mis hermanitas.
> Y come de mis piernitas
> por no correr como mis hermanitas.

23 En conversación privada no grabada.

3. Conclusiones

El estudio de los cuentos de esta región del desierto occidental egipcio sirve para conocer mejor estas poblaciones desconocidas en Occidente, pero también en el resto de Egipto, debido a que los cuentos populares son una fuente añadida de información sociocultural, etnográfica y sociolingüística que nos ayuda a conocer la realidad cotidiana, los intereses, los valores y las preocupaciones de este pueblo. Se puede comprobar cómo se retrata a la protagonista casada y su función dentro de la sociedad, que no es demasiado diferente de la tradición oral europea, pero que cuenta con especificidades sociales y etnográficas de esta región e insiste en ciertos elementos y atributos relacionados con la esposa, con la intención de evidenciar lo que se espera de ella.

Los CVN, al igual que el resto de los cuentos de la tradición universal, se interrelacionan con el pueblo que los narra. Por un lado, reflejan una realidad social, pero por otro también crean y autentifican un mundo social y moral determinado, en un flujo bidireccional. Aparte de su función como medio de entretenimiento, adquieren esta función pedagógica, para preservar las ideologías y los gustos más apreciados por el pueblo al que pertenecen, mientras que usan el poder sancionador de la comunidad para desechar aquellos relatos que no se adecúan a sus normas. Sus contenidos y su narración provocan una respuesta en su receptor y hacen perdurar un modelo de sociedad y valores concretos, que acostumbran a ser los de la sociedad tribal beduina: la hospitalidad, el coraje, la honestidad, el honor, la generosidad y la lealtad; junto con las normas tácitas de la tradición. Su transmisión se lleva a término, principalmente, a través de acciones y personajes; habida cuenta de que, en este género, los personajes son figuras arquetípicas, cada una de las cuales representa un modo de comportamiento.

Los CVN reflejan claramente la posición y los roles tradicionales árabes de hombres y mujeres establecidos por la comunidad y por lo tanto se muestran actitudes y comportamientos estereotipados de la mujer, fruto de una sociedad de estructura patriarcal; unos relatos donde la protagonista femenina desempeña un papel pasivo, en contraposición al papel activo del protagonista masculino. Esta pasividad generalizada de la mujer en los CVN definiría a los cuentos de este corpus como «cuentos de hombres», según la teoría del folklorista danés Bengt Holbek (1998: 161).[24] Ella es la encargada de la cocina, la que trabaja en el campo, cuida de los hijos y debe sometimiento al padre, al marido o al hermano.

Como particularidades más destacables de los CVN es necesario subrayar las siguientes:

En estos cuentos casi ninguna mujer escoge su matrimonio, y de entre ellas, un número considerable son raptadas.

En el inicio de los cuentos, donde se presenta el contexto familiar del héroe o la heroína, la figura de la madre se invisibiliza o está en un segundo plano con respecto a la del padre casi siempre.

La estabilidad de la mujer casada y su valor como esposa dependen de dar a luz hijos varones.

---

24 Según Holbek (1998), los cuentos maravillosos cuentan siempre con un héroe y una heroína. Si el papel activo lo lleva a cabo la heroína, se trataría de cuentos femeninos, y si lo realiza el héroe, pasarían a ser cuentos masculinos. Para más información sobre estos estudios, consúltese Oriol (2017).

Esta colección de cuentos populares descubre una tradición cuentística rica y antigua, cargada de componentes que ayudan a acercarnos a una cultura diferente; a un mundo fantástico poblado por los *gūl*, las *gūla,* los *ŷinn* y otros seres mágicos, pero también cargado de valores que se desean perpetuar, modelos a imitar y adquisición de compromisos para su receptor. En estos, se comprueba que la mujer casada de los CVN definitivamente no vivió feliz, como reza la conocida fórmula final. Es un personaje que sufre, vive en constante amenaza, y su principal enemigo es su propio esposo, que la prueba con dureza o la abandona, seguido de las mujeres de la familia de este.

Por último, cabe llamar la atención sobre el hecho de que los cuentos populares ocupaban ese papel de creadores de opinión pública e imaginarios sociales, al modo de los medios masivos de comunicación en la actualidad, y por los que han sido sustituidos en el Valle Nuevo: principalmente por la televisión. Esta ha eclipsado casi por completo la presencia de estos cuentos al ir falleciendo la generación que los contaba. Se han ido mudando los modelos de sus cuentos por aquellos que ofrece la pequeña pantalla de la televisión nacional egipcia, aunque cada vez empiezan a prevalecer más entre las nuevas generaciones del Valle Nuevo los contenidos que ofrecen las nuevas tecnologías, siguiendo la pauta existente en Occidente, aunque se lleve a término más paulatinamente.

4. Referencias bibliográficas

ʿAbd El-Hakīm, Shawqī (1985): *Qāmūs al-kā'ināt al-jurāfīyya* (Diccionario de seres míticos). Beyrut: Al-mu'asasa al-ʿarabiyya li ad-dirāsa wa an-našr.

Austin, John (1982) [1962]: *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* (Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, trad.). Barcelona: Paidós.

Chevalier, Jean (1986): *Diccionario de los símbolos* (Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, trad.). Barcelona: Herder.

Holbek, Bengt (1998) [1989]: *Interpretation of Fairytales*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Ibrahīm, Nabīla (1994): *Ad-dirāsāt aš-šaʿbiyya bayna an-naẓarīyya wa-t-taṭbīq* (Los estudios populares, entre la teoría y la práctica). El Cairo: Al-maktaba al-'akā dī miyya.

Muhawi, Ibrahim; Sharif Kanaana (1989): *Speak, bird, speak again*. Berheley y Los Angeles: Univesity of California Press.

Noia, Camiño (2015): «Contes de la femme convoitée et calomniée. À propos de la classification de contes-nouvelles». *Estudis de Literatura Oral Popular/ Studies in Oral Folk Literature,* núm. 4: 81-94. DOI: http://dx.doi.org/10.17345/elop201581-93

Oriol, Carme (2017): «Cuentos populares con protagonistas activas: la cara más desconocida de la tradición». En Marina SANFILIPPO; Helena GUZMÁN; Ana Isabel ZAMORANO (eds.): *Mujeres de palabra: Género y narración oral en voz femenina.* Madrid: UNED, p. 13-28.

Rabadán, Montserrat (2003): *La jrefiyye palestina: literatura, mujer y maravilla. El cuento maravilloso palestino de tradición oral. Estudio y textos*. México: El Colegio de México.

Searle, John (1994) [1969]: *Actos de habla*. Ensayos de Filosofía y Lenguaje (L. Vlades VILLANUEVA, trad). Barcelona: Planeta Agostini.

Seoane, Celeste (2016*a*): «Cuentos populares y sociedad en los oasis del Valle Nuevo (Egipto)». Volumen I. Tesis doctoral dirigida por Nieves Paradela y Camiño Noia. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en línea en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/677699> [fecha de consulta: septiembre de 2017].

— (2016*b*): «Cuentos populares y sociedad en los oasis del Valle Nuevo (Egipto)». Volumen II (Corpus). Tesis doctoral dirigida por Nieves Paradela y Camiño Noia. Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en línea en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/677699> [fecha de consulta: septiembre de 2017].

El-Shamy, Hasan (2004): *Types of the folktales in the Arab World: demographically oriented tale-type index.* Bloomington: Indiana University Press.

El-Shamy, Hasan; Jane Garry (2005): *Archetypes and motifs in folklore and literature: a handbook*. New York/London: M. E. Sharpe.

Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompso*n. 3 vols. Folklore Fellows' Communications, 284, 285, 286. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

El rol de les protagonistes dels relats etnopoètics lligats a topònims de la Ribera d'Ebre, la Terra Alta i el Priorat

Sílvia Veà Vila
Universitat Rovira i Virgili
silvia.vea@urv.cat

Resum
En aquest article es presenten 17 relats etnopoètics recollits a les comarques de la Ribera d'Ebre, la Terra Alta i el Priorat, a la demarcació de Tarragona (Catalunya). Aquests relats estan directament lligats a topònims d'aquesta zona geogràfica, de manera que molts expliquen l'origen dels noms d'accidents topogràfics, arbres i construccions, i altres hi estan relacionats directament, perquè expliquen esdeveniments ocorreguts en aquests indrets.

La recollida dels materials etnopoètics ha estat a través d'entrevistes personals gravades i, després, transcrites seguint uns estàndards. Posteriorment, s'ha fet una anàlisi dels textos i s'ha observat que, majoritàriament, responen al patró de tradicions explicatives, i, en un cas, al d'un amonestament. Simultàniament, se n'ha fet una anàlisi des del punt de vista del gènere a partir dels rols que desenvolupen les protagonistes dels relats i alguns altres personatges. Amb aquesta darrera anàlisi, s'ha pogut observar, en primer lloc, que la majoria dels rols de les dones que hi apareixen corresponen a bruixes, altres dones malvades i perilloses, dones passives el paper de les quals és la reproducció, dones víctimes d'agressions sexuals, prostitutes...; en segon lloc i darrer, només una petita minoria presenten protagonistes valentes, decidides i positives, i encara una part de les quals demostren aquesta valentia amb l'opció del suïcidi.

Paraules clau
toponímia; llegenda; estudis de gènere; folklore; Ribera d'Ebre; Terra Alta; Priorat

Abstract
This article presents 17 ethnopoetic narratives collected in the Ribera d'Ebre, Terra Alta and Priorat areas of Tarragona (Catalonia). These narratives are directly linked to the place names of the area and explain in many cases the origins of the names of many features, trees, and buildings, while others are closely linked to these places because they tell of past events that occurred there.

The ethnopoetic material was collected through recorded interviews which have been transcribed in accordance with a specific standard. The texts were then analysed and classified according to established folklore patterns (narrative tradition, etc.). Simultaneously, a gender analysis was carried out by analysing the roles of the main female characters and other characters. This analysis showed that women were most commonly depicted as evil and dangerous, as passive, with the sole function of reproduction, as victims of sexual assault and harassment, as witches, as prostitutes, etc. Only a small minority of the stories depict brave, determined, positive female main characters, and even for some of these, the only way they have of demonstrating their bravery is by committing suicide.

Keywords
Place names; legends; gender studies; folklore; Ribera d'Ebre; Terra Alta; Priorat

Rebut: 13-10-2017 | Acceptat: 23-10-2017

1. Introducció[1]

La recerca en el camp de l'onomàstica sovint condueix a la troballa de relats etnopoètics associats als topònims. En la majoria dels casos es tracta de tradicions explicatives en les quals s'intenta aclarir l'origen del nom de l'indret en qüestió o alguna de les seues característiques.

Un dels objectius de l'estudi de la toponímia és lingüístic, és l'afany per descobrir l'etimologia que s'amaga darrere de cada nom, per comprendre l'evolució de la llengua en el temps i per entendre el significat de la realitat que representen aquests noms. I aquesta tasca científica la fan experts. Això no obstant, aquest mateix afany ha existit sempre en l'ésser humà i no només els estudiosos han presentat hipòtesis en aquest sentit, sinó que la cultura popular sempre n'ha formulat, això sí, sobre unes bases ben diferents, que s'assenten sobre el coneixement de la realitat que l'envolta, els valors de la seua societat, la religió del moment, etc. (Mallorquí 2006: 127-144).

I és en aquest punt que entronquen toponímia i folklore. Com diu Baldaquí (1997: 45), el llegendari és un dels camps on les relacions entre la toponímia i la literatura són més abundants i tenen una major difusió i funcionalitat socials, atès que les persones de totes les èpoques han tingut la necessitat d'explicar l'origen d'aspectes del món natural i, en especial, dels accidents topogràfics.

Aquest article no s'ha limitat a estudiar relats lligats només a accidents topogràfics, per bé que són els majoritaris, sinó que també ha pres en consideració altres topònims com ara els noms dels arbres o d'edificis singulars, com castells. A més, s'ha tancat encara una mica més el diafragma de l'objectiu per afegir-hi precisió i observar aquests relats des d'una perspectiva de gènere i veure els diferents rols que la cultura popular ha atorgat a les protagonistes d'aquests relats.

Jeana Jorgensen (2008) estableix tres nivells diferents per estudiar el folklore des d'una perspectiva de gènere. En primer lloc, parla d'un nivell textual, que estudia el contingut dels relats, els temes i els personatges principals que hi intervenen. En segon lloc, esmenta el nivell contextual, que se centra en les persones que fan de col·lectores o d'informants dels materials folklòrics. I, en tercer lloc, parla d'un nivell metatextual, que té a veure amb la manera que la variable gènere incideix en l'adaptació dels textos o en l'elaboració de versions transgressores que capgiren els rols dels personatges respecte als rols tradicionals de gènere.[2] En aquest article es vol analitzar, sobretot, el nivell textual, per bé que en algun moment es fa un breu esment al nivell contextual.

El corpus estudiat està format, majoritàriament, per relats de protagonista femenina. Només en dos d'aquests el personatge femení té un paper secundari.

La zona geogràfica on s'ha dut a terme la investigació està composta per les comarques de la Ribera d'Ebre, la Terra Alta i el Priorat. S'han recollit relats de les poblacions següents de la comarca de la Ribera d'Ebre: Ascó, Móra d'Ebre, Tivissa,

1 Aquest article s'emmarca en una línia de recerca sobre literatura popular catalana que ha rebut finançament del Ministeri d'Economia i Competitivitat a través del projecte d'R+D: FFI2015-64128-P (MINECO/FEDER), i forma part de la investigació del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), consolidat per la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 755).

2 Quant a aquesta temàtica, és avinent consultar l'article d'Oriol (2013).

la Torre de l'Espanyol i Vinebre;[3] de la Terra Alta: Arnes, Bot, Gandesa i Horta de Sant Joan, i del Priorat: Cornudella de Montsant (Siurana) i Marçà.

El total de relats estudiats són 17, que, segons l'origen geogràfic, són els següents:

Ribera d'Ebre:

- Ascó: «La roca de les Bruixes»
- Móra d'Ebre: «La cova de la Porca», «Galbor d'Entença»,
- Rasquera: «Lo salt del Flare»
- Tivissa: «Miss Amaroi», «Les Cabreres», «La carrasca de Guixo» (2 versions molt semblants) i «El tormo de la Margarida»
- Vinebre: «La roca del Cap del Pla» (2 versions)
- La Torre de l'Espanyol: «La roca de la Bruixeta»

Terra Alta:

- Arnes: «La cova del Moro»
- Bot: «Lo forat de la Donzella»
- Gandesa: «La Serena de Pàndols»
- Horta de Sant Joan: «El baixador de la Mala Dona»[4]

Priorat:

- Cornudella de Montsant: «Lo salt de la Reina Mora» (Siurana)
- Marçà: «La Miloquera»

2. Metodologia

El corpus que s'ha utilitzat per confeccionar aquest article té diversos orígens. D'una banda, la majoria dels relats són fruit de la investigació de camp de l'autora, feta amb motiu d'aquest article. S'han cercat informants de diversos pobles de la Ribera d'Ebre, la Terra Alta i el Priorat i s'hi ha fet entrevistes enregistrades en àudio —la majoria— i altres en les quals s'ha pres nota escrita de la informació.

D'altra banda, un nombre menor de relats procedeixen de l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili i han estat publicats o esmentats en l'obra *El patrimoni oral a les comarques que Tarragona. Relats tradicionals*, de Carme Oriol, amb la col·laboració de Txell Granados i Emili Samper, i publicada per la Diputació de Tarragona l'any 2005. En aquest cas, les referències i les dades dels informants consten en una nota a peu de pàgina.

Els informants han estat localitzats, bàsicament, mitjançant el boca-orella, per bé que altres vegades el contacte ha nascut del fet de trobar-ne informació per Internet i accedir-hi a posteriori mitjançant alguna persona coneguda. En tots els casos, s'ha parlat directament amb ells mitjançant una entrevista personal i presencial i, en algun cas aïllat, telefònica. Per comarques, els informants entrevistats han estat els següents:

---

3 I, a més, es fa referència a dos topònims de Flix i de Riba-roja d'Ebre.

4 També es anomenat el pujador de la Mala Dona.

Ribera d'Ebre:

- Santi Alfonso Falcó. Nascut a Móra d'Ebre l'any 1950. Hi ha viscut sempre. Va treballar en una impremta uns anys i ara és massatgista.
- Montse Bladé Bru. Nascuda a Tivissa l'any 1959. És infermera. Sempre ha viscut a Tivissa.
- Pere Muñoz Hernández, nascut a Flix el 1954, hi ha viscut sempre. Professor d'Història i Geografia i polític.
- Teresa Pellissa Benaiges, nascuda el 1956 a Rasquera, hi ha viscut sempre. Cuinera, cambrera i pagesa.
- Josep Maria Pros Tarragó. Nascut a Vinebre el 1949. Titulat universitari en Magisteri, però carnisser d'ofici. Sempre ha viscut a Vinebre.
- Joaquim Rosset Piñol. Nascut a Tivissa el 1974, hi ha viscut sempre. Enginyer geòleg i regidor de l'Ajuntament.
- Mercè Veà Borràs. Nascuda l'any 1958 a la Torre de l'Espanyol. Mestressa de casa. Als 18 anys va marxar a viure a Móra la Nova, i des de fa 35 anys viu a Móra d'Ebre.

Terra Alta:

- Francisco Badia Badia. Nascut el 1951 a Horta de Sant Joan. Hi ha viscut sempre. Ha estat obrer i empresari de construcció.
- Antoni Cortés Manyà. Nascut a Bot el 1951. Hi ha viscut sempre. Ha fet de carnisser, de pastor i de pellaire, i ha treballat en un celler i en una fàbrica de plàstics i neteges.
- Rafel Jornet Escuder. Nascut a Gandesa el 1944. Ha viscut sempre a Gandesa. Ha treballat en una empresa de maquinària. Marit de M. Espina Niella.
- M. Espina Niella Clua. Nascuda a Calaceit el 1945. Mestressa de casa i botiguera. Viu a Gandesa des que es va casar. Muller de Rafel Jornet.

Priorat:

- Diana Domènech Rofes, nascuda a Marçà el 1968. Hi ha viscut sempre, tret de 19 anys que va estar-se a Barcelona. Llicenciada en Filologia Romànica (especialitat Gallec i Portuguès), fa de professora de secundària.

En el cas de les entrevistes gravades en àudio, se n'ha fet la transcripció corresponent, algunes de les quals es reprodueixen en aquest article. En la transcripció s'ha respectat escrupolosament els trets dialectals fonètics, morfològics i sintàctics i, si ha escaigut, el lèxic foraster que hagi utilitzat l'informant. Cal advertir, a més, que s'han respectat les variacions individuals dels parlants. En els casos en què es presenta diàleg amb la col·lectora, s'han indicat els torns de conversa amb les inicials *I* per a l'informant i *C* per a la col·lectora. Els detalls i els conceptes que l'informant especifica a la col·lectora s'han posat entre parèntesis. I les anotacions d'aquesta darrera, entre claudàtors. Les petites pauses són indicades amb tres punts suspensius. Si hi ha algun fragment, dins de cada transcripció, que es refereix a temes que no tenen res a veure amb el discurs narratiu principal, no s'hi inclòs i s'ha assenyalat amb tres punts entre claudàtors.

Per contra, en els casos en què s'ha pres nota escrita de les entrevistes, no se'n presenta transcripció, sinó una explicació.

En totes les entrevistes s'ha intentat que, a més del text, hi quedés palès el context en què s'utilitzava i la font de transmissió d'on l'informant l'ha rebut. S'han descartat les dades i les versions que no s'han obtingut mitjançant la transmissió oral intergeneracional.

3. Anàlisi

Com s'avançava en l'apartat d'introducció, la gran majoria dels relats recollits en aquesta investigació són tradicions explicatives, fet habitual en els relats lligats a topònims. De fet, només n'hi ha un que s'aparta d'aquesta classificació, ja que és un amonestament, «La Serena de Pàndols».

3.1 Les tradicions explicatives

Oriol (2002: 79) defineix les tradicions explicatives com aquelles que relaten l'origen d'algun tret del nostre món lligat, generalment, al llenguatge i que molts cops s'utilitzen per explicar l'origen de topònims o renoms. Entre els relats recollits per dur a terme aquest estudi, n'hi ha un gran nombre que, efectivament, expliquen el motiu del nom del topònim. Són els següents: «La roca de la Bruixeta, de la Torre de l'Espanyol; «La roca de les Bruixes», d'Ascó; «La Miloquera», de Marçà; «La cova de la Porca», de Móra d'Ebre; «Lo baixador de la Mala Dona», d'Horta de Sant Joan; «Lo forat de la Donzella», de Bot; «La cova del Moro», d'Arnes; «Lo salt del Flare», de Tivissa; «Miss Amaroi» i «El tormo de la Margarida», de Tivissa, i «Lo salt de la Reina Mora», de Siurana.

D'altra banda, en dos dels relats, «La roca del Cap del Pla», de Vinebre, i «Les Cabreres», de Tivissa, no se n'explica el nom, sinó les característiques dels accidents geogràfics.

Tot seguit, es distingeixen els relats que projecten una imatge negativa de la dona, els que en projecten una imatge passiva i els que en projecten una imatge positiva.

3.1.1 Tradicions explicatives que projecten una imatge negativa de la dona

Dins d'aquest apartat es presenten dos subapartats, un de dedicat al personatge de la bruixa, molt abundant en el corpus que es mostra, i un subapartat per als altres personatges que projecten una imatge negativa de la dona.

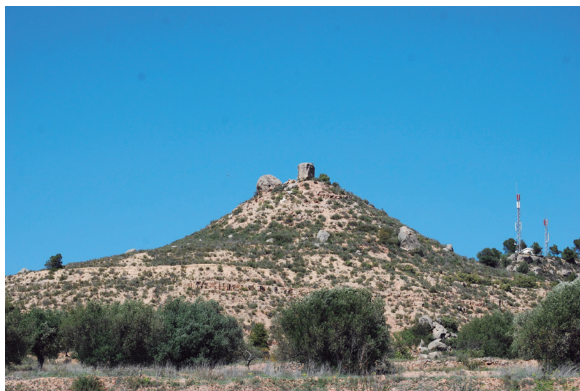
3.1.1.1 Tradicions explicatives de bruixes

El rol que assumeixen, aquí, les dones protagonistes implica una sèrie de característiques gens afalagadores, ja que la imatge que es té de la bruixa al nostre país, tal com explica Cels Gomis a la seua obra *La bruixa catalana*, és ben desagradable:

> Per al nostre poble, la bruixa és quasi sempre una dona vella, de pell arrugada, de llavis prims i descolorits, d'ulls petits, enfonsats i ribetejats de vermell; de cabells blancs escassos i mal pentinats; de cos estrafet, de mans llargues, primes i en forma d'urpes, de vestit apedaçat i sabates a retaló; en una paraula, per a la vulgaritat del poble català, la bruixa, a més de vella, és pobra i repugnant i va esparracada (Gomis 1996: 41).

I, és clar, la majoria de vegades, aquest personatge és femení; poques són les vegades que es parla de bruixots.

«La roca del Cap del Pla» i «La roca de la Bruixeta» fan referència al mateix topònim. Aquesta roca és una roca singular, de dimensions considerables –més de dos metres d'alçada i uns tres per tres d'amplada–, aïllada de manera curiosa al cim d'un turó que serveix de molló entre els termes de Vinebre i de la Torre de l'Espanyol. Es tracta d'una roca calcària, en forma de dau partit per la meitat, situada al capdamunt d'un turó al nord de la partida de terra anomenada los Plans, a l'indret anomenat Cap del Pla. A la vila de Vinebre l'anomenen la roca del Cap del Pla i, a la Torre de l'Espanyol, la roca de la Bruixeta (Veà 2017: 123-124).



La roca del Cap del Pla o de la Bruixeta

S'han recollit 3 narracions explicatives que fan referència a l'origen de la roca. Es presenten tot seguit.

El relat recollit a la població de la Torre de l'Espanyol explica l'origen del nom que donen a la roca en aquesta vila.

> Pos diuen que la gent de la Torre van deixar una campana als de Vinebre. I els de Vinebre no l'acabaven de tornar. Per més que la reclamessin, no l'acabaven de tornar. Cansats, ja, els de la Torre de que la campana no tornés, van contractar unes bruixes per a què destruissin lo campanar de Vinebre i puguer recuperar la campana. Les bruixes se'n van anar al Montsant i van agafar una pedra, la més grossa que van trobar. Se'n van anar cap a Vinebre disposades a tirar-la damunt del campanar. Però no comptaven que aquesta pedra que pesava tant... van calcular malament lo temps. Total que, quan passaven per damunt d'aquesta muntanyeta, va començar a sortir el sol, les bruixes van perdre la força i la pedra va caure just damunt de la muntanya. Per això es diu la Bruixeta. A la Torre, li diem la Bruixeta.[5]

En aquest relat, les bruixes es presenten amb força sobrehumana, capaces de fer mal i al servei d'aquells humans que els ho sol·licitin, sempre a canvi d'alguna cosa (les bruixes són contractades pels habitants de la Torre de l'Espanyol). L'únic

5 Informant: Mercè Veà, nascuda a la Torre de l'Espanyol l'any 1958. Gravació feta al juliol de 2017 a Móra d'Ebre.

defecte que tenen és la incapacitat de calcular bé el temps del trasllat de la pedra, fet que desencadena el naixement del topònim.

Els relats recollits a Vinebre no donen origen al topònim, però expliquen d'on prové la roca. La versió més extensa és la que ofereix l'informant Josep M. Pros de Vinebre, que explica:

> Resulta que lo capellà de Vinebre va fer un sermó contra les bruixes, perquè diu que hi havie moltes bruixes que eren aliades del dimoni, i que la gent havie de lluitar, havien d'anar contra les bruixes. I a Vinebre n'hi havie quatre. I… i que no havien d'anar a les bruixes, i que s'havien de denunciar, i que… tothom contra les bruixes…
>
> I les bruixes se van enfadar.
>
> I van decidir anar a buscar una pedra molt gran al Montsant, perquè allí n'hi ha de molt grosses. I la baixarien una nit, quan tenien, quan tenien tot lo poder, la baixarien volant i la deixarien caure damunt de cal capellà i que l'empastrés. I sí, sí, dit i fet, la nit que va tocar van anar al Montsant i, bueno allí, uns pedregars. I va una i diu:
>
> —Jo agafaria una llosa i així l'enxomarie tota la casa, bum!, de ple.
>
> —No, dona, que és massa grossa. Una de punxeguda que es clavo i que ho destrosso tot.
>
> L'altra:
>
> —No, una com un dau gros, que l'empastro, ben… i que…
>
> —No, que aquella és més… que aquella anirà més bé.
>
> —Que no, que anirà més bé aquella altra…
>
> I ja saps com són les dones, una detràs de l'altra, la seua opinió: «No, que tinc raó jo. Que tinc raó jo…». I es va fer tard.
>
> —Correu, que si no, mos cantarà el gall i no hi serem a temps!
>
> —Bueno, va, n'agafem una.
>
> Una com un cub tremendo —encara la podem veure… bueno, la meitat, avui, se pot veure encara aquí a Vinebre, encara es pot veure lo grossa que era. Tenien molt poder, les bruixes per a portar la pedra esta del Montsant volant a la nit.
>
> I la van anar a buscar, la van agafar entre les quatre i volaven, volaven, però havien perdut tant temps discutint lo volum i la forma de la pedra, que, quan estaven aquí al Cap del Pla, a prop de Vinebre, cante el gall. Ai, xiquet, quan van sentir cantar el gall, van perdre els poders, Se va…. van desaparèixer, se van tornar a transformar a baix a casa, però la pedra es va quedar allí i, clar, la llei de la gravetat: buuum, va caure. I no va caure damunt de cal capellà, va caure damunt del Cap del Pla i, del cop que es va pegar, es va partir. I tota la vida l'hem vist partida hasta fa uns quants anys, que la meitat encara hi és, però està… ha baixat.[6]

---

6 L'informant fa referència al fet que, a causa d'unes pluges insistents, una de les meitats de la pedra va perdre l'equilibri precari amb què s'aguantava i va desplaçar-se uns metres turó avall.

> I això és la llegenda[7] de la roca del Cap del Pla, que a la Torre li diuen la Bruixeta. O sigue, que, és veritat, perquè si a la Torre diuen la Bruixeta és que bé eren les bruixes.[8]

En aquest relat, les protagonistes són quatre bruixes vinebranes que miren de venjar-se del capellà del poble, que les havia amenaçat. El topònim que resta a Vinebre no es relaciona amb el relat, sinó amb la partida de terra a la qual pertany: el Cap del Pla.

En aquesta narració, el rol que es dóna a les protagonistes és el d'aliada del dimoni i enemiga acèrrima de l'Església catòlica, dels seus administradors i dels seus adeptes, com proclama el capellà; per tant, aquests personatges són sentits com una amenaça. A més, s'atorga a les bruixes una sèrie de poders, els més destacables dels quals, segons aquest relat, són la capacitat de fer mal, la prodigiosa força que tenien i l'aptitud de volar, poders que els permet anar a buscar una gran roca a una distància considerable i endur-se-la volant amb la sola força de quatre individus.

A banda d'això, si es llegeix entre línies, en el text «La roca del Cap del Pla», es pot detectar una altra característica de les protagonistes que no va pas tan lligada al fet de ser bruixa i sí al fet de ser dona i que provoca que la missió de les protagonistes acabi en fracàs. Diu l'informant: «...i ja saps com són les dones, una darrere l'altra, la seua opinió» i aquest, «perdre el temps» en discussions, fa que se'ls faci de dia, perdin els poders i no puguin portar la pedra fins a l'abadia i escarmentar el capellà.

A la segona versió del relat, el paper de les bruixes dones tampoc no queda en gaire bon lloc:

> La que m'explicaven a mi quan era petiteta. Hi havie la bruixa de la Torre, la bruixa de Vinebre, la bruixa de Flix i la bruixa d'Ascó, que resulta que van trobar un llençol de fil valuosíssim, que ja no es trobe; devie tindre unes filigranes... perquè es barallaven pel llençol. Llavòrens, cadascuna de les quatre estiraven una punta del llençol, estirant cap a casa seva, barallant-se i dient-se totes les males paraules del món. I, en estes, que van despertar el diable, que estave fent migdiada. I el diable es va empipar tant amb les punyeteres bruixes que no el deixaven dormir, que va anar, va agafar la pedra i patapam!, la va tirar damunt del llençol de fil i va quedar atrapat a sota i es van quedar sense llençol. I si hi voleu anar a veure-ho, encara es veu a sota. Aquesta és la que m'explicaven a mi (Oriol 2005: 21).

En aquest relat la dona hi és vista com un ésser envejós i sorollós, i com una subalterna del dimoni, el qual pot manejar-la a voluntat sense gaire esforç.

La roca de les Bruixes d'Ascó es refereix a una roca situada a la falda de la muntanyeta del castell d'Ascó. I presenta unes bruixes que són ineptes, ja que calculen malament les seues forces i no són capaces de superar el repte que els habitants d'Ascó els plantegen perquè puguin romandre al poble.

7 Sovint, els informants utilitzen el mot «llegenda» per referir-se als relats que pertanyen a diversos gèneres etnopoètics.

8 Informant: Josep Maria Pros Tarragó. Nascut a Vinebre el 1949. Relat recollit al juliol de 2017 a Vinebre.

> Així, doncs, segons s'explica, a Ascó hi havia tres germanes que eren bruixes. La gent les volia fer marxar del poble perquè temien els seus maleficis. Els van dir que si la nit de cap d'any, abans de tocar les dotze, pujaven unes roques a dalt del castell, els permetrien quedar-se al poble, però que en cas contrari haurien de marxar. Les bruixes ho van intentar, però com que el camí del castell feia molta pujada, es van cansar i les roques els van caure a sobre. Es creu que les bruixes són enterrades sota una d'aquestes roques, que es coneix amb el nom de la roca de les Bruixes (Oriol 2005: 22).[9]

També, dins de l'apartat dedicat a les bruixes, s'ha recollit la tradició explicativa de la muntanya de la Miloquera, a Marçà. La Miloquera és un turó situat al darrere del poble, molt proper, i és un lloc destacable per als seus habitants, que hi van a fer la berenada per Dijous Gras o qualsevol altre dia.

> Lo nom de la Miloquera, la muntanya que tenim aquí a peu de poble i que anem sempre quan som... Bueno, quan som petits anàvem a fer-hi la berenada al Dijous Gras i qualsevol dia, però, bueno, sobretot lo Dijous Gras s'hi anava a fer la berenada i nàem fins la creu on se celebrava lo de la Via Crucis, doncs, nàem fins a la creu principal. Llavors, bueno, la Miloquera s'anomena així perquè ve de 'milos' i 'quera', que vol dir 'pedra embruixada' i mos deien que era perquè la nit de Sant Joan, doncs, les bruixes ballaven, així i feien una rotllana amb el foc al mig i.., d'alguna manera, també té el seu sentit perquè... pel tema de la foguera que celebrem per Sant Joan, i era la nit que recollien les plantes per a preparar les pòcimes. També té sentit perquè, per exemple, no ho sé, però, aquest any no hi he pogut anar, però fa dos anys he anat a... no aquí al Priorat, sinó a... no sé com se diu, a prop de Rasquera,[10] que hi ha aquelles valls i hi ha totes les ermites ... i hi anàvem precisament a collir plantes per a fer ratafia i tot just hi nàem, això, uns dies abans de Sant Joan. Bueno, jo t'ho explico més que res per això... doncs per què es diu Miloquera: recollien les plantes per a fer les pòcimes, tots els preparats que elles feien, no? [...] Segons m'havien dit sempre Miloquera volia dir milo-quera, que 'milo' ve de 'milos', exacte, és roca encantada, vale? Aquest és el significat.[11]

El lingüista Joan Coromines atribueix els noms 'miloca', 'miloquera', 'milocar', etc. a noms derivats de l'ocell de presa 'miloca' (*Strix funerea* i *Otus vulgaris*), com explica en DECat. v. 684. A més, Coromines explicita que «dels turons sobre els quals voleien o nien, en diuen una [miɫuˈkeɾa] en molts pobles del Priorat (DECat. 684b14)» (Coromines 1994: 276).

Una altra narració lligada al rol femení de bruixa és «La carrasca de Guixo». Aquest arbre centenari de l'espècie *Quercus ilex* està situat a Tivissa, a uns 4 o 5 quilòmetres de la vila en direcció nord, a prop de la carretera que condueix de Tivissa als Guiamets, passant per la Serra d'Almos.

El text que es va recollir és el que es presenta tot seguit.

---

9 Relat recollit a l'Arxiu de Folklore de la URV: [ABG 15-96] per M. Amparo Baiges Gabaldà, 20 anys, Ascó (Ribera d'Ebre) 14-12-96. Informant: Maria Gabaldà Màdico, mestressa de casa, 58 anys, Ascó (Ribera d'Ebre). Inclòs a la base de dades Arxiu Folk amb la referència AF7781.

10 Es refereix a Cardó.

11 Informant: Diana Domènech Rofes, de Marçà. Relat recollit el 7 d'agost de 2017.

I: També hi ha la llegenda de la carrasca de Guixo, que... conta la llegenda que en aquest arbre, que és mil·lenari, a les nits de... la nit del 30 d'abril, que és la de... la nit de les bruixes, pel solstici d'estiu, que és lo 24 de juny, i tots els solsticis de l'any, se trobaven, de tota la comarca, les dones remeieres que hi havia als pobles, les bruixes. I allà, pues, compartien los seus coneixements, pues...: «si poses més romer en un lloc, jo poso més mel». I es trobaven allà. S'engrescaven totes, es posaven a veure vi, s'animaven, ballaven, cantaven i era una trobada d'amigues. I ho feien varis cops a l'any.

Llavons, hi havia una noia de Tivissa i hi havia un pastor del poble que li anava al detràs. I, sí, es feien gràcia i tal. I al veure ell que «no puc sortir» o «ara estic ocupada». «No sé en què deu estar ocupada»... La va anar seguint, seguint, seguint... i se'n va donar compte que hi havia... cada tres o quatre mesos desapareixia. Una d'estes vegades la va seguir i va veure que anaven aquí a la carrasca de Guixo i que es trobaven totes i a ell li va semblar que allò era un aquelarre i devia veure jo què sé. I va anar a denunciar-la. Va dir «Si no ets per mi, no ets per ningú». La va denunciar i allavons les autoritats que hi havia del poble... ell va dir qui eren totes les que hi havia, les van apressar i les van portar a l'arbre aquest. I van dir que reneguessen del dimoni, i elles van dir que elles amb lo dimoni no hi tenien res. Que sí, que sí, que no, que no... una d'elles va dir que sí, perquè l'havien torturat i van agafar i les van penjar totes de l'arbre: «Lo vostre amo que us alliberi» ... Clar, lo dimoni no va vindre. Les van penjar, van morir penjades a l'arbre, a la carrasca de Guixo. I la d'aquí el poble va dir: «Esteu maleïts de per vida i aquest arbre, ja hi pot haver foc, que protegirà sempre la gent, que és lo que hem fet naltros. No es cremarà mai».

I fins al dia d'avui ha sigut així.

C: I hi ha hagut alguns incendis importants aquí a Tivissa...

I: Hi ha hagut alguns incendis. Fa quatre anys, n'hi va haver un de molt sèrio, allí, eh? Si vols t'hi porto en cotxe i ja veuràs com està tot del tombant... i ara ja hi ha crescut vegetació, però la carrasca no es va cremar. Res.[12]

En aquest relat es presenten les protagonistes com a remeieres incompreses, titllades de bruixes, traïdes per la resposta venjativa d'un home davant del rebuig d'una d'aquestes dones, en forma de denúncia. Finalment, aquestes dones acaben morint com a víctimes de l'autoritat civil i/o religiosa de la vila. Tanmateix, guarden amb elles algun dels poders atribuïts a les bruixes, i maleeixen els descendents d'aquella gent, però, d'altra banda, protegeixen la natura en la figura de l'alzina on són penjades com a càstig a la seua diferència. És un altre cas en què el rol de la dona és negatiu, per ser descrita com una bruixa, capaç de fer mal; però, per altra banda, també és capaç de fer el bé, protegint la carrasca. A més, i més important, la narradora explica la història de manera que s'evidencia una injustícia flagrant comesa contra aquelles dones.

12 Informant: Montse Bladé, nascuda a Tivissa l'any 1959. Relat recollit l'11 de juliol de 2017, a Tivissa.



La carrasca de Guixo

És molt interessant, des del punt de vista de gènere, veure una altra de les versions recollides de «La carrasca de Guixo», l'informant de la qual és un home, ja que hi ha certes variacions:

> Aquí al poble hi ha una carrasca de... bueno... monumental que se li diu la carrasca de Guixo. Conta la llegenda que aquest era un dels punts —no és l'únic... —, un dels punts on les bruixes del poble s'hi trobaven. En concret, s'hi trobaven dos nits: la nit del 30 d'abril, la nit de les bruixes, i el solstici d'istiu, per Sant Joan.
>
> Un pastor del poble estava enamorat d'una d'elles. I una nit del 30 d'abril, la va seguir fins a la carrasca i quan va estar... quan ella arriba allà a la carrasca, pues ell se va amagar detràs d'unes herbes, d'un arbust, i va observar que realment doncs que sí, ell es pensava que era una bruixa i sí, sí, era una bruixa perquè allí va veure que s'hi va trobar amb altres bruixes. Va ser tal lo seu disgust que va anar cap a l'Ajuntament i li va comentar a l'alcalde. De seguit, desprès de que li expliquessin això, les forces públiques del poble, pues, anaven cada nit en aquella carrasca a verem si les bruixes s'hi trobaven per, bueno, per poder actuar. I hi anaven cada nit, cada nit i no les trobaven, fins que va arribar Sant Joan (recordem que ell la va seguir el dia 30 d'abril). I, bé, arriben a Sant Joan i, quan arriben a l'alçada de la carrasca, van sentir molt soroll. Se van quedat tots, tots, totes les forces públiques i el pastor, tots, amagats allí i van observar que realment feien... Lo que van veure va ser que totes aquelles noies, o sigui aquelles bruixes, se bevien un brevatge fet amb una cassola i que els hi feia perdre l'oremus. O sigui, les embogia directament. Quan van veure que estaven totes embogides i que estaven dansant al voltant de l'arbre, el que van fer va ser... agafar-les totes i les van penjar a totes les rames de l'arbre, de la carrasca, per així, eliminar-les.
>
> Bé, doncs, conta la llegenda que des d'aquell dia, des de que va passar aquest fet, l'arbre ha continuat creixent i que, realment, no ha patit mai cap mal. Cap llamp, cap tronada... últimament, l'any 2015 vam tindre

> (l'any 2014 o 2015, ara no me'n recordo exactament), vam tindre un incendi en aquella zona i la carrasca es va salvar (també s'ha de dir que els bomberos estaven justament en aquella zona). I bé, doncs, diuen que no li ha passat mai res perquè les bruixes la protegeixen. A més, a més, també es diu que els poders curatius que tenien les bruixes van passar a l'arbre i que si tu t'hi abraces allà, notes com aquests poders curatius t'acaben resolent lo teu dolor. I res més, aquesta és la llegenda de les bruixes de la carrasca de Guixo.[13]

El relat explica, d'entrada, que la carrasca era el punt de trobada de les bruixes (no pas remeieres) del terme i que s'hi prenien un beuratge durant tota la nit que els feia perdre l'oremus i les feia ballar al voltant de l'alzina. Després, explica que un pastor se'n va enamorar d'una i, en adonar-se que eren bruixes —l'estimada i les seues companyes—, disgustat, ho va comunicar (no pas denunciar, el matís és important) a l'alcalde de la població. La nit de Sant Joan les van vigilar, i les van agafar i les van penjar a la carrasca. Una altra petita diferència amb la versió de la informant és que la carrasca, des d'aleshores, no ha patit cap mal, i la informant insisteix que s'ha salvat de totes les tronades (fenomen meteorològic l'origen del qual és atribuït, tradicionalment, a les bruixes), per bé que també dels incendis. Finalment, afegeix que els poders curatius atribuïts a les bruixes van passar a l'alzina i, si t'abraces al tronc i tens algun dolor, l'arbre et cura. Aquest detall és important, perquè reforça la idea que les bruixes devien ser remeieres, ja que no guareixen pas desinteressadament i amb la intenció de fer un bé.

Tot i que la mostra —una sola informant i un sol informant— no és suficient per fer grans extrapolacions, es podrien lligar aquestes diferències en el relat amb la tesi de James M. Taggart que esmenta Oriol (2013: 199) i que es relaciona amb el gènere dels informants: «posa de manifest que el gènere dels informants modula l'argument de la narració i el rol que hi tenen els personatges principals d'aquestes narracions. Així, les versions d'una mateixa rondalla poden resultar més feminitzades o més masculinitzades segons quin sigui el gènere dels narradors i de les seves audiències». Evidentment, aquest argument aplicable a les rondalles bé pot estendre's al cas de les tradicions explicatives i altres relats etnopoètics.

Finalment, i per tancar el capítol dedicat al paper de la bruixa, es volen esmentar dos topònims més que no duen un relat associat, però que són testimonis del que afirma Cels Gomis, «amb prou feines existeix cap poble a Catalunya on no hi hagi una bruixa o més [...] Poques són les contrades on no hi ha un gorg, una cova, una plana, un turó, un puig que no porti el terrorífic nom de les bruixes» (Gomis 1996: 41).

En primer lloc, s'ha tingut coneixement de la cova de les Bruixes de Riba-roja d'Ebre, situada a la dreta de l'Ebre, prop de la partida Matitxal, a 1,5 km del poble, de la qual s'explica que: «Diu la llegenda que allí es vestien les bruixes» (Cabré 1974: 33). Aquesta és una cova de pissarra i esquistos, materials rars al terme, en el qual la pedra calcària, l'argila i el guix ho envaeixen tot. Potser aquesta singularitat va fer pensar els habitants de Riba-roja d'Ebre en fets i personatges sobrehumans. No deixa de ser curiós el fet que s'afirmi que les bruixes s'hi vestien, quan la tradició majoritària a Catalunya era just la contrària, que es despullessin per marxar pel fumeral i poder entrar a les cases pel forat del pany (Gomis 1996: 46).

13 Informant: Joaquim Roset Piñol, nascut a Tivissa el 1974. Relat recollit l'agost de 2017.

I, en segon lloc, s'ha localitzat a Flix el carreró de les Bruixes, possible testimoni de la cacera de bruixes que va esdevenir a Catalunya al segle XVI, segons l'informant.[14] El carreró de les Bruixes està situat entre l'actual carrer de les Tendes i el carrer del Caporal Rius, al bell mig del nucli antic de la vila.

3.1.1.2 Tradicions explicatives amb altres personatges

Continuant amb les tradicions explicatives que presenten una visió negativa de la figura femenina, hi ha la de la cova de la Porca, de Móra d'Ebre.[15]

> I: La cova de la Porca és una petita cavitat que suposo que al seu temps rajava més aigua.
>
> C: Ah! Rage aigua. On està situada?
>
> I: Està situada a la falda mateix de la Picossa. La Picossa és la muntanya de... emblemàtica de... no és el punt més alt de la Cubeta de Móra, lo punt més alt està a Rasquera, però sí que és la més emblemàtica per la forma que té, perquè es veu des de molt lluny. Se veu també de la Terra Alta. I, aleshores, a la mateixa falda, en un sistema semirocós que hi ha, hi ha una cavitat (no és una cova llarga, eh? És una cova curta...)
>
> C: Com una bauma...
>
> I: Sí. Al seu voltant sí que hi ha cavitats molt fondes, però ella en si és una cavitat petita que hi goteja aigua. Com que és un lloc obert, que és balma, no s'han fet mai ni estalactites ni estalagmites, ni res, però, ara ho desconec, ja fa temps que no hi haig estat i amb la sequera que hi ha pos... suposo que no. Es va fer més típica la seva... el seu nom, sobretot a principis del segle passat, pel fet que constituïa un dels llocs on s'havia d'anar el dia de la romeria. La punta de la Picossa i la cova de la Porca constituïen un itinerari que, pels nostres besavis, era normal que anessin. Les noies anaven davant. I els nois darrere perquè així vèiem algo de cuixa. Pel jovent constituïa això.
>
> [...]
>
> El nom. Hi ha moltes versions. Sembla ser que molts s'apropen a que va ser refugi d'una dona de mala vida. Jo tinc la meva versió. La meva versió és que el fet de gotejar aigua molt sovint, feia que el terra fos molt lliscós, molt porc. Com que és cova, és dona. El demés està posat en la inventiva de la persona, que si s'hi va refugiar una dona, que si això, que si era bruixa, que si no era bruixa. No hi ha res escrit; per tant, cada u pot fer la seva interpretació.
>
> C: I què diu la gent? Què n'expliquen aquestes diferents veus?
>
> I: Expliquen la seva versió, però tampoc mai ningú, al menos als grans que jo haig pogut parlar, tenen coneixement de cap dona que es refugiés allí. Implica més la picaresca que pas la veritat o la mentida. Cada u hi fa la seva versió igual que jo haig fet la meva. La possibilitat que algú es refugiés allí, de pujar per les roques per entrar en aquella petita cavitat, moltes vegades plena d'esbarzers i altres vegades, plena d'excrements de raboses i tal que s'hi van a refugiar o a beure o a llepar l'aigua, feia que aquell lloc

14 Pere Muñoz Hernández, de Flix, nascut el 1954.

15 Explicada per Santi Alfonso Falcó, el 23 d'agost de 2017, a l'Aubadera de Móra d'Ebre.

fos més quadra que una altra cosa. Com als llocs que hi ha una mica d'humitat, passe la figuera... un arbre que deixa caure tota mena de porqueria.

[...]

I: Aleshores, prop d'allí hi ha una altra roca que és la bifurcació de camins que va a unes finques que ja estan al terme de Garcia, i l'altre camí que va a Sant Jeroni, que es diu la roca Rodona. Per tant, l'adoració, diguem-ne a la natura, a les roques, precisament, la tenim, al principi en la roca Redona, la cova de la Porca i la Picossa. O sigui, fan un triangle de roques.

[...] És una cova petita que, si ho mirem bé, tampoc podia ser de massa refugi per a qualsevol persona, per a una dona tampoc; per tant, el nom tira més al fet «porc» del lloc que pas al fet que una dona de mala vida fes cap a ella.

C: Però tot i així, hi ha molta gent que creu que va per aquí, a una dona de mala vida que s'hi va refugiar.

I: No hem d'olvidar, Sílvia, que els nostres grans feien servir molt més la picaresca que ara...

Quant a aquest topònim, doncs, la veu popular n'explica el nom pel fet que en temps immemorials va estar habitada per una dona de mala vida que s'hi va retirar. Per tant, amb aquest topònim s'hi torna a trobar un rol negatiu per a una protagonista, el rol de prostituta.

El darrer relat que parla d'una dona amb atributs de dolenteria és més aviat curiós, es tracta d'«El pujador de la Mala Dona», a Horta de Sant Joan. En aquesta població de la Terra Alta s'anomena pujador (i, de vegades, baixador) un lloc rocós que condueix a un lloc a més altitud i es diferencia, per exemple, de la senda, que és un caminet que normalment va bastant planer. L'informant[16] explica que està situat damunt del mas del Lloar, al camí de Paüls, damunt del Ventador, que és un lloc on, actualment, es va a fer esports com el barranquisme, ja que, si se segueix més amunt del pujador, s'arriba a la Barca, una zona propera al riu Canaletes. I ens relata només el record d'un home que hi va estimbar la seua dona, però, a causa d'aquest fet, estranyament, ella no va prendre cap mal.[17] En aquesta tradició explicativa es fa difícil interpretar el perquè de l'apel·latiu «mala dona», atès que la dona fou víctima de l'acció del seu marit i no pas a l'inrevés. Es podria especular que la raó que la dona no rebés lesions fos que tingués poders satànics i es tractés d'una bruixa, però no s'ha trobat cap informació que ho confirmi.

3.1.2 Tradicions explicatives que projecten una imatge passiva de la dona

Hi ha un subconjunt de tradicions explicatives que no presenten un rol negatiu actiu i explícit dels personatges femenins, però sí que els atorguen un rol passiu i destinat, bàsicament, a la reproducció de l'espècie, com és el cas de les Cabreres. El topònim les Cabreres anomena dos pics muntanyosos, bessons, del terme de Tivissa que es poden observar des d'una molt bona perspectiva des del jaciment ibèric del Castellet de Banyoles. El relat, per explicar l'origen d'aquesta duplicitat de cims, conta el següent:

---

16 Francisco Badia Badia, d'Horta de Sant Joan. Entrevista feta a inicis de setembre de 2017.

17 Una versió més explícita es pot trobar a Oriol (2005: 30).

I: Llavons, un dels cabdills del poble[18] es va casar amb una noia que era del poblat del Perelló. La noia s'enyorava de casa... parlaven diferent, perquè ni que fossin tots de la mateixa ètnia, ilercavons, no era prou igual. No es quedava embarassada, no es quedava embarassada, el cabdill volia un hereu i «com ho farem?», perquè per anar al poble no era com ara, que agafes lo cotxe i ja hi ets... I va decidir que els soldats del poble excavessin la roca i que al solstici de primavera i de tardor entrés lo sol per allí. Lo de primavera coincidia amb les festes del poble de la noia i, així, ella sempre sabria que al seu poble feien festa, i ells també en farien. Llavons, hi ha una muntanya que es diu les Cabreres, que estan tallades pel mig (geològicament, normal) i diu que això ho van fer els ibers. I si tu vas al poblat ibèric al solstici de primavera i al de tardor, lo sol sempre surt per allà al mig. Ho tinc comprovat, eh? Lo sol surt per allà al mig.

C: Pel mig de les Cabreres?

I: Sí, i allavons ella ja sabia que al seu poble feien festa, també en feien aquí i, al primer solstici, va donar la casualitat, se va quedar embarassada. Aquesta és la història.[19]

La muller del cabdill és un personatge feble, enyoradís, i, a causa d'això, no es queda embarassada i no assegura la transmissió de poder del seu marit. El cabdill pren el paper actiu i resol fer «moure muntanyes» perquè la seua dona trobi consol i li doni un hereu.

Es pot dir que aquest relat també té un component, en certa manera, meravellós, quant a les capacitats de la civilització ibèrica, molt implantada en el territori objecte d'estudi; la caracteritza com prou forta i d'enginyeria prou desenvolupada perquè un sol poblat arribés a poder partir una muntanya en dos.

Continuant en la línia de la reproducció humana, es fa referència al forat de la Donzella, que no té un relat associat, tret del fet que alguns dels habitants de Bot expliquen que el nom li ve de quan s'hi va refugiar una donzella que fugia dels moros.

Aquest forat, del qual brolla aigua de manera intermitent, està situat a pocs quilòmetres de la població, al peu del turó on hi ha l'ermita de sant Josep, a la vall per on passa el barranc del Mig i on es va fer una presa en temps de la darrera República espanyola. Actualment, la zona està condicionada amb unes taules i seients i una font d'aigua no tractada que prové del Forat.

Explica l'informant que, de vegades, en brolla un rajolí d'aigua prim com un dit i que, d'altres, en surt, de manera sobtada, un raig com el cos d'una persona adulta. El cabal depèn de la climatologia i, en general, n'hi ha quan es produeixen pluges constants; però, de vegades, també raja quan no plou gens a Bot. En aquests darrers casos, el doll d'aigua és precedit d'un fort soroll. El que l'informant mira de transmetre amb insistència és la fascinació de la gent del poble per aquell indret no només quan el forat brolla amb intensitat, sinó també d'altres vegades, en què, en paraules seues:

18 Es refereix al poblat ibèric del Castellet de Banyoles.

19 Informant: Montse Bladé Bru, nascuda a Tivissa el 1959. Relat recollit el dia 11 de juliol de 2017, a Tivissa.

> Busquem no-sé-què màgic. Busquem no-sé-què d'extraordinari. I jo sóc lo primer. T'ho dic perquè este sentiment també l'haig passat. I, home, vindre al Forat, mira si l'hem vist rajar vegades, però quan està plovent i surt, quan un o altre diu: Ha sortit lo Forat...! La gent en paraigües plovent... està com a festes majors. Sí, i és per l'atracció que tenim pel Forat. No sabem per què... Aviam, lo tenim com una cosa fantàstica però no sabem per què.[20]

També, al llarg de l'entrevista, l'informant explica que, de vegades, hi ha qui associa el personatge de la donzella amb una fada, afirmació que ens pot fer pensar en les goges o dones d'aigua.

En qualsevol cas, el que és evident és que l'explicació popular de la donzella que s'hi va refugiar no és coherent amb la mida del forat, en el qual una persona difícilment podria encabir-se, i pot interpretar-se, en canvi, com una manera de velar el que realment va motivar-ne el nom, ja que la seua forma s'assembla, prodigiosament, a la dels genitals femenins, com es pot observar en la fotografia il·lustrativa.



El forat de la Donzella

3.1.3 Tradicions explicatives que projecten una imatge positiva de la dona

Es tractaran, tot seguit, les tradicions explicatives que, a diferència de les anteriors, donen una imatge positiva de les protagonistes. Una de les que més topònims implica és «Miss Amaroi», de Tivissa, ja que explica els noms d'una partida

20 Informant: Antoni Cortés Manyà, de Bot, nascut el 1951. Informació recollida el 22 d'agost de 2017 al forat de la Donzella, Bot. Antoni Cortés és un activista cultural autodidacta que va publicar una narració força lluïda amb el nom «La Donzella del Forat».

de terra (Missamaroi), d'unes cadolles (los clots d'Amantdell) i d'una font (la font de Missamaroi). A més, inclou altres topònims, com el morral de Pena-roja. Tots situats a ponent del terme de Tivissa, entre Càrcoles i el coll del Ventall.

> I: La Missamaroi[21] és una partida d'aquí del poble. Hi ha fonts amb aigua, arbres, al mig hi ha tot de roca, de sortir allà al mig, surt això. Conta la llegenda que cap allà el 1820 un lord anglès va vindre (que s'havia quedat viudo), va vindre amb la filla, amb tots los criats. I la filla va descobrir la font i s'hi anava a banyar cada dia. Un del sèquit d'ella es va enam..., del seu pare, un criat, es va enamorar d'esta noia. Era jove, feia calor, es van trobar a la font i molt bé. Hi anava cada dia.
>
> Tenien una minyona que es deia Amantdell, que la cuidava, a la noia, preparava el senyor, el menjar i li feia de dama de companyia. Allavòrens, el pare, un dia, passejant, la va veure a ella, que es banyava despullada i se li va girar el cap i... com si fos la seua dona, però... se li va tirar al damunt i la va voler violar. L'Amantdell va defensar la noia, perquè era la seua obligació i va deixar el pare malferit. Lo noi del sèquit també les va ajudar i van escapar com van poder, mig vestida, mig despullada.
>
> Lo pare els va maleir i els va perseguir perquè els volia matar. Van arribar fins al morroi de Pena-roja –que és on se lliga la història– i, allí, la bruixa... perquè l'Amantdell era una bruixa, tenia poders, va maleir el lord, va obrir la muntanya i va fer que la noia i el noi entressen tots dins, amb lo sèquit. I, quan lo pare va voler entrar, no va poder entrar. I es va quedar picant a la roca. I va quedar boig. No va retornar mai més, esperant que sortissin la filla i demanant perdó, perquè, después, se'n va donar compte del que havia fet, però no va sortir mai més.
>
> Allavons, se diu que les nits de lluna plena, si puges a Pena-roja i escoltes, sents com canten i riuen dins de la roca. Que, per sempre més, estaran dins feliços. I la bruixa surt de tant en tant. La bruixa surt.
>
> C: L'Amantdell?
>
> I: L'Amantdell. I surt a donar un vistasset, però com que deu veure que el món està molt malament, se n'entorna cap dins. Això és, en resum, la història.[22]

Aquest bell relat presenta uns personatges sotmesos a les passions de l'amor i el sexe, que confegeixen una història amb un final feliç gràcies a l'acció d'un personatge amb poders sobrehumans, una mena de bruixa bona. Presenta la innocència d'una jove que és agredida (Miss Amaroi), la pèrdua de cordura d'un home (el lord, pare de l'agredida) i el poder i la perspicàcia de la suposada bruixa que salva la víctima (Amantdell).[23]

---

21 Explica la informant que el nom de la partida, Missamaroi, és el nom de la filla del lord: Miss Amaroi. I que, curiosament, no sonoritzen l'alveolar fricativa i pronuncien [ˈmisamaˈɾɔj]. L'alveolar fricativa és al final de la paraula 'Miss' i, com que va seguida d'una vocal, caldria que sonoritzés i s'hauria de pronunciar [ˈmizamaˈɾɔj]. Això pot indicar que el parlant no és conscient de l'origen del nom de la partida, que no l'identifica amb el tractament, Miss, seguit del nom de dona, Amaroi.

22 Informant: Montse Bladé Bru. Relat recollit el dia 11 de juliol de 2017, a Tivissa.

23 Un altre dels informants, Joaquim Roset, de Tivissa, afirma que la filla del noble s'anomena Amantdell i la serventa Miss Amaroi.

Aquí, els rols que s'adjudiquen a les dones protagonistes són ben diferents del cas dels relats de bruixes que s'han comentat adés. D'una banda hi ha una víctima, la filla del lord, Amantdell, jove, innocent i pura, trets, tots ells, positius d'entrada. I, de l'altra, hi ha l'heroïna, valenta, decidida i salvadora de la víctima, Miss Amaroi.

El fet que la informant digui que Miss Amaroi era bruixa no ha de prendre's com una cosa negativa, ja que ella té un concepte positiu de les bruixes remeieres. A més, segurament la identifica amb aquest rol perquè l'heroïna té poders extraordinaris, com el fet de poder obrir una roca i fer-hi entrar una colla de gent.

Si es continua estirant el fil del rol de víctimes de l'atac sexual que apareixen en altres relats recollits, s'observa que no tenen la sort de Miss Amaroi. Són les dones que apareixen a les llegendes de «La cova del Moro», d'Arnes, i «Lo salt del Flare», de Rasquera. Aquestes també són narracions explicatives de l'origen dels topònims on se situen, per bé que els noms són presos dels agressors masculins, un frare i un mahometà.

El relat «La cova del Moro» és extret de *El patrimoni oral a les comarques de Tarragona. Relats tradicionals* (Oriol 2005: 26) i explica el segrest d'una dona de Beseit a mans d'un musulmà. La dona va ser obligada a viure en una cova que és al terme d'Arnes i l'entrada de la qual està a uns vint-i-cinc metres del terra, de manera que l'accés és gairebé impossible. La dona va ser forçada pel segrestador i, fins i tot, van tenir fills. Finalment, després d'uns anys de calvari, és alliberada per uns seus germans que mai no havien deixat de buscar-la.

El cas de «El salt del Flare» encara és més cruel amb les dones. L'indret és un penya-segat de la serra de Cardó. Segons la informant,[24] l'espadat pren el nom del fet que es diu que els frares del monestir de Cardó s'allitaven amb monges i, quan quedaven embarassades, les llançaven de dalt baix d'aquest cingle per desfer-se del problema. Si tot plegat es va arribar a saber, va ser perquè els pares d'una de les monges joves van anar a buscar-la per treure-la del convent i no hi era. Arran de les investigacions, es va destapar tot el fet. El més esfereïdor és que la informant també explica que al peu del penya-segat s'hi han trobat ossets petits.[25]

Un altra tradició explicativa és «El tormo de la Margarida», la qual narra una història d'amor impossible entre jóvens que acaba en tragèdia, com *Romeu i Julieta* de Shakespeare. Lo tormo de la Margarida, com el seu genèric indica, és un penyal isolat. Està situat a la serra anomenada la Llena, força a prop de la població. El relat recollit és el següent:

> I: La del Tormo de la Margarida és: aquí a Tivissa hi havia tres barris. Lo cristià, que estava dins al castell, dins dels murs; i extramurs hi havia el barri àrab i el barri jueu. Les fonts eren comunes i anaven a buscar aigua tots junts.
>
> Hi havia una noia cristiana, que es deia Margarida, i es va enamorar d'un noi que es deia Alí, que era àrab. Clar, les famílies no ho volien, no

24 Teresa Pellissa Benaiges, de Rasquera. Entrevista feta a principis de setembre de 2017.

25 Aquest relat té altres versions. La mateixa informant n'explica una que diu que a Cardó hi havia dotze ermites amb ermità (flares) i cada ermita donava una de les hores del dia. Un dia n'hi va haver una que no va donar l'hora (perquè el flare es va adormir o perquè «estava amb una pastoreta») i, com a conseqüència, o el van llençar per l'espadat o s'hi va llançar ell. Una altra versió, on la víctima és un frare, es pot consultar a Oriol (2005: 40).

> estava ben vist. Llavons, van decidir que la Margarida es casés amb un senyor de dins del p... de Tivissa. I ella, desesperada, que és que no el volia per a res, van decidir fugir amb aquest noi. «I ara on anirem?»
>
> Van pujar per un barrancó, tirant cap dalt a la Llena, los hi va sortir una tormenta i no sabien on anar. I van decidir matar-se els dos per amor, perquè ni ell per una altra ni ella per a un altre. I el tormo de la Margarida és una roca gran que hi ha i depèn del lloc que et posos la melena d'una noia estesa, amb la forma del nas i de les dos mans així, damunt del pit... I els van trobar allí. No els trobaven, no els trobaven... I a l'endemà van trobar un mocador blanc, que era d'ella, i els van trobar dalt de la roca, morts tots dos. Romeo y Julieta de Tivissa.
>
> C: Se sap com se van matar o...?
>
> I: Se van enverinar. Hi han herbes molt bones per esta comarca, per enverinar i...[26]

En aquest relat, per bé que els protagonistes són un home i una dona, destaca el fet que el personatge de Margarida no és un personatge passiu, sinó amb iniciativa pròpia, atès que es nega a casar-se amb qui han decidit els seus pares (un senyor de la vila) i decideix fugir amb Alí. Finalment, tos dos, Margarida i Alí, decideixen acabar amb la pròpia vida abans que ser obligats a viure separats. Es pot observar que el rol de la protagonista és el d'una dona valenta i decidida que agafa les regnes del seu destí, malgrat que això comporti el suïcidi.[27]

Continuant amb el rol de dona decidida amb determinació per evitar allò que li és imposat, i que opta pel suïcidi si cal, és ben conegut al Priorat i al Camp de Tarragona «El salt de la Reina Mora», de Siurana. Aquest relat explica el nom rebut per una roca d'un espadat molt conegut de l'encimbellada població de Siurana, darrer reducte musulmà de la reconquesta cristiana a Catalunya.

> El salt de la reina mora es remunta a l'any 1553 quan va haver-hi l'assalt dels cristians a l'últim reducte sarraí al castell de Siurana. Aleshores, després de vàrios setges, els cristians no van aconseguir treure els sarraïns del castell. Finalment, va haver-hi un acorralament total al que és l'inexpugnable castell de Siurana perquè era una fortalesa natural. Aleshores, doncs, van aprofitar un moment que no hi havia el rei i un cop van poder accedir-hi, la reina mora es va trobar en una situació de vida o mort que era: o bé entregar-se als cristians, amb la conseqüència de patir el que li poguessin fer, o bé que la poguessin convertir al catolicisme. I aleshores va decidir morir. I el que va fer és córrer amb el seu cavall blanc (que tenia un cavall blanc molt bonic). Va córrer cap al penya-segat i el que passa és que el cavall blanc, quan va arribar al penya-segat, se'n va adonar que allí no hi havia més per seguir, no? I llavòrens va frenar de cop i va clavar la petjada a la pedra. Ella va saltar i el cavall darrere, evidentment. I així els cristians es van quedar sense la reina mora. La reina mora va triar un altre destí. I això és

26 Informant Montse Bladé Bru; versió recollida el dia 11 de juliol de 2017, a Tivissa.

27 El fet que el nom del tormo sigui «de la Margarida» i no pas «d'Alí i Margarida», com seria d'esperar, cal no lligar-lo a un major protagonisme d'ella, sinó, com explica la informant, al simple efecte de la pareidolia, la il·lusió visual falsejada per la fantasia, a través de la qual a les imatges s'atribueixen significats fantàstics (als núvols, formes humanes o d'animals; a una taca, el retrat d'una cara, etc.).

> el salt de la reina mora. D'aquí ve la tradició, no? Que és l'última persona que va quedar aquí després de la conquesta dels cristians a l'últim reducte sarraí a Catalunya (Oriol 2005: 24).[28]

En aquest relat es presenta una heroïna que resisteix una invasió forana, però que, en veure's perduda, i a mercè de l'enemic, opta per treure's la vida d'una manera espectacular.

El cas de «Galbor, o Galbors, d'Entença» és semblant al de la reina mora. S'hi presenta una heroïna que resisteix una molt forta amenaça i un perill evident, dels quals, a diferència del personatge anterior, surt victoriosa i sense la necessitat de perdre la vida. L'informant explica que el relat naix de les tres diferents interpretacions d'uns documents dipositats a l'Archivo Ducal de Medinaceli que van fer tres figures importants de la Ribera d'Ebre: Artur Bladé i Desumvila, Artur Cot i Carmel Biarnés. Aquesta informació permet deduir que l'origen d'aquesta tradició explicativa podria ser una llegenda històrica que s'ha oralitzat.

> La història està barrejada. A mi m'agrada molt dir que la història està entre la veritat i la mentida. La d'ara, en este moment. Segons en quin polític escoltem està dient una cosa i a l'altre l'altra. I acaba de passar, no? És a dir, tu has vist una cosa i cadascú l'ha vist d'una manera. Ara imagine't la de fa dos, tres, quatre o cinc-cents anys... o mil. evidentment, ha arribat a nosaltres a partir de uns cronistes i, quan s'ha traduït aquell document, eh... Lo de la Galbor d'Entença, els tres escritors riberencs, Artur Cot, Artur Bladé i Carmel Biarnés escriuen la mateixa història i l'escriuen diferent. Lo bo és que sempre, la Galbor d'Entença pot amb el setge. És a dir, sempre la heroïna, la dona, la Galbor... Lo que passe és que al montatge... per tant, està entre la veritat i la mentida. Per què? Perquè cada un ha llegit la crònica escrita que hi ha, me semble que és a Medinaceli, a Sevilla, l'ha traduït a la seva manera. És veritat, però, quina veritat? Hi ha hagut més gent que l'ha traduït i ha posat una altra història. La del Carmel Biarnés, a mi, m'agrada molt, perquè inventa molt, inventava molt ... [riu]... a la seva manera traduïa molt bé lo que podia haver passat en aquesta guerra intercomarcal, que va ser dura, cruenta; com totes les guerres, té, tenia un significat: diners, com sempre, com totes les guerres. O sigui, fa una colla d'anys, ja s'estava lutxant per diners, entre Templers i Entença, i Montcades per l'altre costat. Al mig dels territoris que el rei dóna, que eren los Entença, que eren una família poderosa del moment, que arribava fins a Prades en tot lo territori de Tivissa. I, al ser, un centre neuràlgic i un castell (un castellet petit, però en una població emmurallada), ve a conquerir este castell, els Templers i els Montcada era, ffffffttt, una il·lusió.
>
> [...]
>
> Lo seu home, Berenguer d'Entença havia anat a la guerra a ajudar el rei, amb els fills, i Móra, amurallada,... (De fet el castell de Móra no ha estat mai un castell defensiu, perquè quedava dins d'un circuit emmurallat. Sí era la punta d'una de les muralles i gairebé sempre lo trobes més com a lloc de residència que com a lloc defensiu, perquè si estava dins d'un re-

28 Informant: Roger Felip Ibars, propietari del restaurant Siurana, nascut a Barcelona l'any 1972; l'enregistrament es va realitzar a Siurana de Prades el 25-01-2003.

> cinte emmurallat, ja s'entén això, no?). Et trobes que el poble havia quedat en crios i gent gran, lo qual si pensem que la mitjana d'edat d'aquell temps era 35 anys, no eren tan grans, no? Aleshores, els Montcades, els Montcada i els Templers, sobretot, reconduïen la gent paca Ascó des de Camposines... o sigue si anaven a creuar el riu per Ascó, no pagaven, però si baixaven a Móra, pagaven. Aleshores, pagaven dos vegades: per creuar la barca a Móra i per passar de Camposines aquí. I això se suposava que per a les arques de... Aleshores aprofiten l'absència del baró per a atacar Móra. Després de tres mesos de setge, no van poder conquerir el castell, bueno, lo poble; i damunt se'ls havia posat la verma, damunt d'ells, i, per tant, els hòmens havien d'anar a vermar. I això és important per a fer la guerra. En aquell moment l'heroïna, Galbor, va passar per damunt de tots uns Templers i tots uns Montcada, amb un exèrcit més que minvat i amb un refugi com podia ser Móra emmurallada. No hi va haver més destrossa. Ella va quedar com una heroïna i les rendes que després el rei va fer pagar tant a uns com als altres, les pèrdues van ser més que nombroses, perquè en la retirada, els Templers van tallar tots los pins des de Móra a Tivissa. Aleshores, diuen que els hi va fer pagar 1 per 100, eeehh, 100 per 1.[29]

El fet és que Berenguer d'Entença va anar a fer costat al rei en una guerra, juntament amb els seus fills i el gruix dels seus hòmens, de manera que al castell de Móra només hi van quedar dones, vells i criatures. Els Montcada i els Templers, enemics dels d'Entença, van aprofitar aquesta desprotecció per posar setge al castell, però no van comptar amb el fet que la muller del baró, Galbor d'Entença, agafaria les regnes de la situació i organitzaria una resistència ben efectiva. Galbor va enviar un missatge a Berenguer per dir-li que aguantaria el setge fins que ell tornés. I així va ser, van aguantar tres mesos, i la població de Móra no va haver de patir cap damnatge. Aquesta història és ben coneguda per tota la gent de Móra i n'és motiu d'orgull, especialment, entre les dones. Dibuixa una protagonista amb decisió, valenta, que pren el relleu al marit absent i organitza una població civil ben migrada per resistir un setge davant d'un exèrcit armat, nombrós i potent.

3.2 Amonestaments

Un altre rol femení negatiu apareix a Gandesa, amb el personatge de la Serena. La Serena de Pàndols és un monstre mig dona i mig moixó que habitava a les serres de Pàndols i de Cavalls, a la Terra Alta, i atacava els hòmens. Joan Perucho ja escriu sobre aquest personatge arran de la seua estada com a jutge a Gandesa l'any 1957, on afirma que ja hi ha notícia de la Çerena, «bèstia fantàstica, mig ocell i mig dona», l'any 1192, quan Miró de Cròcia —un dels cinc misteriosos personatges als quals fa referència la carta de població de Gandesa— se la va trobar a la serra (Perucho 2003: 55).

De fet, la Serena també apareix descrita en els bestiaris antics catalans, Saverio Panunzio en reprodueix un text a *Bestiaris*. El text prové de diversos manuscrits de bestiaris en català que són versions del *Bestiario Toscano*.

---

29 L'informant és Santi Alfonso Falcó, de Móra d'Ebre. Relat recollit a l'agost de 2017, a l'Aubadera, a Móra d'Ebre.

> La Çerena si és una creatura molt meravellosa, e ha-n'hi de tres maneres: la una és mig peix e mig fembra, l'altra és mig oçel e mig fembra, l'altra és mig cavall e mig fembra [...] E aquella que és mig alçell e mig fembra, si fa un so d'arpa tant dolç que tot hom lo va oyr volonters, tant fins que s'i és adormit; e atressí aquesta çerena lo vén alciure (Panunzio 1963: 79-80).

Però la Serena que perdura en l'actualitat, en el record dels més grans de la capital de la Terra Alta, és el d'una Serena amb l'única funció d'amonestament a infants. Els informants expliquen que era el personatge amb què els adults els amenaçaven si feien alguna cosa incorrecta o en deixaven de fer alguna de correcta:

> I: Sabíem que ere lo que havíem sentit dir, però qui va ser l'inventor de què ere això? I, claro, pos, mos semblave que era un monstru que mos prendrie. Era algú que mos pendrie i, clar, pos, a sopar. O quan se feie de nit, paca casa, perquè ui...
>
> C: Clar, vindrà la Serena...
>
> I: I si no, venia el pare amb l'escorretja. Vull dir, també... Tot lligave. Però la por era això: vindrà la Serena i et pendrà.
>
> C: I us la descrivien com ere, o no?
>
> I: No... ja ho sabíem, Bueno, saps que passe?, que t'ho explicaven per a fer-te por, de vegades... jo me'n recordo que alguna vegada: «Sí, perquè, ai, té unes ales com d'aquí a la sala», o «té un bec que fa així, igual que una àguila gran». I, quan ets petit, pos allò, los ulls... ostres... ostres... «Té unes ales... i después sap molta solfa, toque una música que encante. I, quan te té encantat, te pren!» I, clar, aquella por, los xiquets. T'explico, també, una mica de ficció i, no? Perquè... quan se parlava de la Serena ere per a que tu conservessis aquella por. Perquè quan te deien: Mira que vindrà la Serena... I ere allò que sempre estaves...[30]
>
> Els informants relaten, també, que la Serena tenia la casa al puig Cavaller, un cim de la serra de Pàndols que es veu des de la vila, i que en sortia les nits de lluna plena i tombava per les serres de Pàndols i Cavalls, pel barranc de l'Infern, per les Coves, per la font del Canteret, la font i el povet del Gravet, la font de l'Heure [sic], la Fontcalda...

Sembla que la transmissió intergeneracional d'aquest personatge i la seua funció es va perdre a Gandesa cap als anys setanta del segle passat. Sortosament, va ser recuperat volgudament cap al 2005, quan es va crear el grup cultural La Serena, que, entre altres accions, va convocar un concurs de dibuix adreçat a escolars gandesans sobre el personatge. D'aquest concurs en va sortir el dibuix guanyador que va inspirar la imatge de la Serena feta de ferro forjat que llu al carrer de Miravet de Gandesa. Allí mateix, també hi ha una placa explicativa del mite, col·locada per l'Ajuntament de la vila, de manera que s'ha convertit en un punt de referència per a qualsevol gandesà. Així mateix, en l'actualitat, la Serena, a Gandesa, ha perdut també aquest caràcter ancestral d'amonestament i ha passat a incorporar-se a l'escola com un element de lleure. Fins i tot se n'ha publicat un conte infantil que és conegut per tota la població (Cid 2013).

---

30 Rafel Jornet Escuder, de Gandesa, i Maria Espina Niella Clua, de Calaceit, matrimoni que viu a Gandesa. Gravació feta el 2 d'agost de 2017 a Gandesa.

4. Conclusions

En aquest article s'han tractat disset relats i dues altres referències (la cova de les Bruixes de Riba-roja i el carrer de les Bruixes de Flix) lligats a topònims de les comarques de la Ribera d'Ebre, la Terra Alta i el Priorat, en els quals les dones, majoritàriament protagonistes, han assumit un ventall de rols diversos. Aquests rols es podrien resumir de la manera següent.

La dona dolenta, perillosa i temuda és reflectida en la figura de la bruixa i del mite de la Serena. El paper de la bruixa apareix en sis relats: «La roca dels Bruixes» (Ascó), «La roca de la Bruixeta» (la Torre de l'Espanyol) i «La roca del Cap del Pla» (Vinebre), «La carrasca de Guixo» (Tivissa) i «La Miloquera» (Marçà), i en dos topònims: la cova de les Bruixes (Riba-roja d'Ebre) i el carrer de les Bruixes (Flix). El personatge de la Serena es recull en el relat de «La Serena de Pàndols» (Gandesa).

La dona que té un paper passiu i es dedica a la reproducció de l'espècie apareix en dos relats: «Les Cabreres» (Tivissa) i «La cova del Moro» (Arnes). Per bé que també trobem la referència sexual de «Lo forat de la Donzella» (Bot).

La dona que és víctima d'agressions sexuals apareix als relats «La cova del Moro» (Arnes), «Lo salt del Flare» (Rasquera) i a «Miss Amaroi» (Tivissa), en el personatge que li dona nom.

El paper de la prostituta apareix en el relat de «La cova de la Porca» (Móra d'Ebre).

La dona activa, valenta i agosarada que acaba la seua comesa amb èxit es recull a «Galbor d'Entença» (Móra d'Ebre), i a «Miss Amaroi», en el personatge d'Amantdell. Als relats «Lo tormo de la Margarida» i «Lo salt de la Reina Mora» (Siurana) hi apareixen dones valentes i decidides, però que no sobreviuen, sinó que se suïciden.

Així, doncs, la valoració quantitativa final entre rols amb característiques positives i rols amb característiques negatives és força evident. El plat de la balança de les dones exemplars és ben buit al costat de les dones «dolentes», o passives.

5. Referències bibliogràfiques

BALDAQUÍ, Josep M. (1997): «Les llegendes toponímiques en l'obra de Francesc Martínez i Martínez». Dins *XXI Col·loqui de la Societat d'Onomàstica*. Paiporta: Denes, p. 45-55.

CABRÉ, Dolors (1974): *Riba-roja d'Ebre i el seu terme municipal: geografia, història, economia, onomàstica.* Tarragona: Llibreria Guàrdias.

CID, Àngels (2015): *La Serena*. Gandesa: Ajuntament de Gandesa.

COROMINES, Joan (1989-1997): *Onomasticon Cataloniae. Els noms de lloc i els de persona de totes les terres de llengua catalana*. 8 volums. Barcelona: Curial.

CORTÉS, Antoni (2001): «La Donzella del Forat». Dins *Fets i contes a Bot.* Bot: edició de l'autor, p. 27-33.

GOMIS, Cels (1996): *La bruixa catalana.*3a edició. Barcelona: Alta Fulla.

JORGENSEN, Jeana (2008): «Gender». Dins Donald HAASE (ed.): *The Greenwood Encyclopedia of Folktales & Fairy Tales*. Connecticut/Londres: Greenwood Press, p. 402-404.

MALLORQUÍ, Elvis (coord.) (2006): *Toponímia, paisatge i cultura. Els noms de lloc des de la lingüística, la geografia i la història.* Girona: Associació d'Història Rural de les Comarques Gironines / Centre de Recerca d'Història Rural de la Universitat de Girona / Documenta Universitaria.

ORIOL, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica: teoria i formes del folklore en la cultura catalana.* Valls: Cossetània.

— (2005): *El patrimoni oral a les comarques de Tarragona. Relats tradicionals.* Tarragona: Diputació de Tarragona.

—(2013): «L'estudi de la literatura popular catalana des d'una perspectiva de gènere». Dins Montserrat BACARDÍ; Francesc FOGUET; Enric GALLÉN (eds.): *La literatura catalana contemporània: intertextos, influències i relacions.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans / Universitat Autònoma de Barcelona, p. 197-209.

PANUNZIO, Saverio (1963): «XVII de la Serena». Dins *Bestiaris.* Barcelona: Barcino, p. 79-80.

PERUCHO, Joan (2003): *Fulls de fronteres. Entre Gandesa i Alcanyís*. Alcanyís: Centro de Estudios Bajoaragoneses.

VEÀ, Sílvia (2017): *Onomàstica de Vinebre*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Ressenyes

Reviews

Bataller, Alexandre; Héctor H. Gassó; Antonio Martín (eds.): *Festa popular, territori i educació*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2017, 190 p.

Festa popular, territori i educació

Isabel Marcillas Piquer
Universitat d'Alacant

Festa popular, territori i educació és un volum col·lectiu, publicat per la Universitat de València, a cura d'Alexandre Bataller, Héctor H. Gassó i Antonio Martín, membres del Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura de l'esmentada universitat. La temàtica del llibre queda ben descrita i resumida a partir del mateix títol que, encertadament, indica els eixos clau al voltant dels quals giraran els setze articles que s'hi presenten. Sens dubte, l'educació és la pedra angular de la nostra societat i, en aquest sentit, unir-la al concepte de territori ens permet apropar-nos als models educatius proposats, a principis del segle xx, pels corrents de renovació pedagògica que, encara ara, se'ns mostren amb una forta vigència. Educar tenint en compte els principis que arrelen els infants al propi territori és, gairebé, sinònim d'èxit educatiu, atenent el factor vivencial que els vincles afectius amb la pròpia terra i la pròpia quotidianitat suposen. Si, a tot això, hi sumem el goig dels menuts per les manifestacions col·lectives d'àmbit festiu, trobem a l'abast un esquema potent de construcció didàctica i pedagògica de caire identitari. Així doncs, és en aquest sentit que el llibre que presentem s'erigeix en una eina valuosa que cal tenir en compte en el marc docent.

Com a dades rellevants, cal comentar que els estudis que s'hi inclouen sorgiren a l'empara del VI Curs de Cultura Popular i II Jornades Literatura, Territori i Educació, que es van celebrar a Ontinyent i Bocairent a l'abril de l'any 2015, com a resultat dels esforços conjunts de la Xarxa d'Innovació Geografies Literàries i del Grup d'Estudis Etnopoètics, aliança que demostra la vigència dels estudis relacionats amb aquesta branca del coneixement. Altrament, resulta destacable el fet que el llibre està elaborat a partir de quatre llengües diferents: català, francès, anglès i castellà. Tot i que la llengua majoritària siga el català, la barreja idiomàtica és una mostra més de la importància que adquireix la interculturalitat no solament en l'àmbit investigador, sinó també a les aules, ja siga com a forma d'expressió de la pròpia cultura, ja siga com a forma de conviure i definir l'alteritat cultural.

El volum es divideix en quatre seccions que porten com a títol «La dimensió literària», «L'expressió carnavalesca», «El component ciutadà i identitari» i «Projectes i experiències educatives». En referència a la primera, hi donen cos els articles de Joan Borja, «Festa i poètica popular»; Tatiana Jordà, «Els elements literaris i teatrals de les festes populars valencianes com a recursos didàctics»; Salvador Palomar, «Teatre popular a l'entorn de la festa de Sant Antoni», i Llorenç Soldevila, que presenta un estudi sota l'epígraf «La Patum, la Muixiganga i els Castellers: centres de la festa a Endrets.Cat». Tots quatre treballs tenen com a punt en comú la defensa de la paraula com a eix central de la festa; paraula que, tant en la seua manifestació oral com escrita, forma part d'un corpus literari que hauria d'estar present en les nostres escoles. Des dels versos que componen el Misteri d'Elx, el Cant de la Sibil·la o les més de 30.000 composicions documentades que formen els gojos fins a la Patum, la Muixeranga o els Castells, la paraula revestida dels atri-

buts de la poètica popular pren els carrers i dóna forma a manifestacions diverses de caire religiós o profà. Així, la literatura popular s'ensenyoreix de pobles, viles i ciutats i no es pot ignorar a les aules, ateses les innombrables possibilitats didàctiques que ens ofereix.

La secció dedicada a l'expressió carnavalesca inclou els articles de Jaume Guiscafrè, «La simbombada: una performance carnavalesca del llevant mallorquí»; Ángel Narro, «Le carnaval de Guadeloupe dans la littérature antillaise. Une approche didactique», i Caterina Valriu, el treball de la qual porta com a títol «L'antiga festa de Carnaval o Darrers Dies a Mallorca, una aproximació». Tal com suggereix el títol del seu estudi, Guiscafrè defensa la simbombada com a *performance* complexa que transmet coneixement social, memòria i sentit d'identitat i que, per tant, es contraposa a les mostres de Carnaval estandarditzades, que han perdut els seus vincles amb el costumari tradicional. Per la seua banda, Ángel Narro aposta per les festes carnavalesques a l'illa de Guadalupe com a possible ferramenta que permeta treballar la llengua francesa i d'altres facetes de la cultura francòfona, en els cursos de Français Langue Étrangère, però també en l'ensenyament secundari i dins del marc dels nous programes multilingües. En aquest sentit, Narro argumenta la necessitat de deixar de banda conceptes relacionats amb l'exotisme en referència a algunes regions i pobles que pertanyen a la francofonia. L'objectiu últim és aconseguir la formació d'individus respectuosos i amb un posicionament humanista davant per davant de cultures diferents a la pròpia. Tanca aquesta secció l'estudi de Caterina Valriu, que fa un repàs de les diverses manifestacions del carnaval mallorquí de finals del segle XIX i primeres dècades del XX, tot posant l'accent en els quatre pilars fonamentals que formen la tradició carnavalesca: «el joc de la inversió, la sàtira i la crítica vers la realitat quotidiana, la permissivitat i llicència en temes sexuals i el menjar i veure sense restriccions» (p. 89).

El component ciutadà i identitari, títol de la tercera secció d'aquest volum, dóna cabuda als treballs d'Antonio Martín, «La alteridad y el descubrimiento de lo propio. Propuesta de una lectura dialògica de los *Diarios* de George Ticknor»; David Parra i Josep Ramon Segarra, «Festes i tradicions historicoculturals en l'escola: potencialitats i reptes per a una educació ciutadana»; Emili Samper, «La Baixada de l'Àliga de Tarragona: l'èxit d'un acte festiu espontani», i Tomàs Vibot, «La Festa de l'Estendard. Diada Nacional de Mallorca». Així, Antonio Martín es refereix a la mirada del foraster contraposada a la de l'autòcton, com a punt de partida per a la reflexió sobre la difusió de determinats estereotips i el conreu d'algunes manifestacions festives, com ara la dels bous o «Fiesta Nacional», que s'aprofiten per dibuixar el prototipus d'espanyol. A més, a banda de los *Diarios* de Ticknor, Martín se serveix d'altres textos literaris per plantejar algunes propostes didàctiques. A continuació, Parra i Segarra analitzen l'educació per a la ciutadania a partir del tractament escolar de la festa del Nou d'Octubre, una festa amb inqüestionables implicacions històriques i identitàries que sovint es banalitza. Segons les fonts emprades pels investigadors, la introducció d'activitats de caràcter lúdic i festiu sol caracteritzar aquestes jornades en els centres escolars, en els quals es tendeix a obviar qualsevol implicació sociopolítica, de tal forma que s'empobreix l'educació cívica dels infants. Tot seguit, Emili Samper aborda el tema de la Baixada de l'Àliga, una cercavila nocturna que té lloc a Tarragona la nit del 21 de setembre: es tracta d'un acte festiu que va sorgir l'any 1986 per espontaneïtat popular i que

s'ha anat consolidant i institucionalitzant amb el pas dels anys. A l'últim, clou la secció l'article de Vibot, adreçat a l'estudi de la Festa de l'Estendard de Mallorca, en commemoració de l'entrada a Madina Mayurqa, el 31 de desembre de 1229, de les tropes del rei Jaume I. L'autor se centra en el fet que, tot i que la festa està molt desvirtuada en l'actualitat, des de principis dels anys huitanta molts mallorquins la consideren com un esdeveniment reivindicatiu dels drets històrics, culturals i identitaris. En aquest sentit, Vibot hi planteja la necessitat de la projecció didàctica d'aquesta celebració, aglutinadora de diferents elements que permeten el treball transversal dels eixos curriculars.

Pel que fa a la secció dedicada als projectes i les experiències educatives, se n'hi presenten cinc de diferents: «Festa a l'escola: projectes i experiències didàctiques per a l'àrea de llengua i literatura», de la mà d'Alexandre Bataller; «La implicació de l'alumnat en projectes de literatura i territori», presentat per Glòria Bordons; «From Bonfire Night to Hawaiian Lei day: festivities as a way to develop the intercultural competence in the EFL classroom in pre-primary and primary levels», les autores del qual són Cynthia Couriel, Amparo Fernández i Leonor Medina; Anna Gispert defensa la proposta que porta per títol «De la paraula a la Festa. Una interpretació de Santa Tecla a Tarragona», i, per finalitzar, Margarida Prats ens aproxima al Nadal barceloní a través d'«Un projecte per treballar les festes de Nadal a Educació Infantil basat en la il·luminació nadalenca de Barcelona». En general, tots aquests estudis incideixen en la idea fonamental que expressa Bataller en la seua investigació: «Cal contemplar la festa dins de l'escola tant des de la perspectiva didàctica com des de la perspectiva de les relacions escolars, de la vivència comunitària i de les relacions amb el medi humà» (p. 145). Per aquest motiu, s'hi reivindica la necessitat d'incloure la temàtica festiva popular i tradicional, més pròxima als infants i joves, en els currículums escolars de les diferents etapes.

A tall de cloenda, cal remarcar la pertinença de l'edició del volum *Festa popular, territori i educació* en uns moments en què el mateix món global en el qual ens trobem immersos ens convida a preguntar-nos cada vegada amb més assiduïtat d'on venim i qui som. Les reflexions, les propostes i les aplicacions didàctiques que planteja el llibre ens ajudaran a cercar-ne les respostes i a comprovar que, sens dubte, l'experimentació i el gaudi a través de les nostres festes populars refermaran la identitat del nostre alumnat, alhora que li ensenyaran a mostrar-se més integrador en l'àmbit escolar ja multicultural al qual pertany.

Cardigos, Isabel David; Paulo Jorge Correia: *Catálogo dos contos tradicionais portugueses (coas versoes análogas dos paises lusófonos).* Dos volúmenes. CEAO da Universidade do Algarve / Edicioes Afrontamento, 2015, 953 p. y 895 p.

Catálogo dos contos tradicionais portugueses

Camiño Noia Campos
Universidade de Vigo

A colección de contos orais alemáns (*Kinder- und Haumärchen*) dos irmáns Jacob e Wilhelm Grimm de 1812 foi introducida en España polo marllorquín Marià Aguiló (1825-1897) nunha edición francesa. E, seguindo o seu exemplo, inicia el tamén a recolla de contos orais (*rondallas*) de Mallorca, que remata o ano 1841;[1] o primeiro en facer unha colectánea na área peninsular. O éxito dos contos de Grimm será a espoleta que esperte o interese pola narrativa oral e poña en marcha novas recollas en diversos países europeos, na segunda metade do século xix.

Mais, ao deixar inédita a súa colección de contos, Aguiló non foi recoñecido polo seu labor pioneiro. Levará a fama o romanista Manuel Milà i Fontanals (1818-1884) que en 1853 publica o artigo «Cuentos infantiles (rondallas) en Cataluña», na *Gaceta de Barcelona*, o mesmo ano que saca o libro *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*.

En Portugal, as primeiras coleccións de narrativa oral aparecen no derradeiro cuarto do século xix feitas por filólogos e antropólogos. Adolfo Coelho (1847-1919) foi o primeiro en publicar coleccións de narrativa oral: *Contos populares portugueses* (1879), *Contos Nacionais para Crianças* (1882) e *Contos Nacionais do Povo Português* (1883). Séguenlle Zófimo José Consiglieri Pedroso (1851-1910) cunha colección de contos editada en inglés (*Portuguese Folktales*) en 1882 e Teófilo Braga (1843-1924), que en 1867 publicara unha antoloxía de cantigas populares (*Cancioneiro popular*), saca en 1883 *Contos Tradicionais do Povo Português*. Coa aparición desas colectáneas a recolla de literatura oral esténdese polo territorio portugués, en varios casos por cregos nas súas parróquias. Ese foi o caso de Ataíde de Oliveira (1842-1915) que colecta dous volumes de *Contos Tradicionais do Algarve,* publicados en 1900 e 1905. Tamén revistas importantes como a *Revista Lusitana* (1887-1943), *A Tradição* (1899-1904) e a *Revista do Minho* (1885-1914) contribúen a publicar mostras da literatura oral, contos en especial. Publicacións que van cambiar a concepción dos académicos sobre a literatura de tradición oral, mostrando «que essas formas, até então consideradas apenas como jogos pueris de imaginação e grosseiras práticas de gentes incultas, eram a final resíduos de um remotísimo e venerável patrimonio [...], obliterado pela cultura latina e pela assimilação cristiá», como escribe Ernesto Veiga de Oliveira na edición de 1995 dos *Contos populares portugueses* de Coelho.

No século vinte, o interese pola narrativa oral continúa en Portugal coas recollas de etnotextos en concellos e parróquias, algunhas das cales acaban publicadas co financiamento das cámaras, especialmente na zona Sur de Portugal. É importante polo número de contos a colectánea *Contos populares e lendas* feita

1 Permanece inédita ata que o profesor Jaume Guiscafrè, tamén mallorquín, estuda e clasifica os contos na súa tese de doutoramento, e publica a colección en 2008 co título *El rondallari Aguiló*, cun estenso estudo introdutorio.

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 6, 2017, 146–149 | DOI: 10.17345/elop2017146-149
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

por José Leite de Vasconcelos, na que conseguiu xuntar máis de mil, e que deixou inédita. Foi organizada e publicada en dous volumes, en 1964 e 1969, por Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho. Hai que citar tamén a monografía antropolóxica de *Monsanto* feita por Maria Leonor Carvalho Buescu en 1958 e recoñecer o traballo de Viegas Guerreiro, artífice do que sería o Centro de Tradições Populares Portuguesas, que organizou un importante arquivo de literatura oral do que saíron varias obras, a máis importante foi a colección organizada tamén polos folcloristas Da Silva Soromenho e Caratão Soromenho, *Contos populares portugueses inéditos*, publicada en dous volumes en 1984 e 1986.

Esas e outras obras gardadas en bibliotecas e institucións locais foi a base do ambicioso proxecto de catalogación emprendido por Isabel Cardigos en 1996, no que desde 1997 colabora o licenciado en Antropoloxía Paulo Correia, ao comprobar a ausencia de mencións de contos portugueses no catálogo internacional *The Types of Folk-Tales* de Antti Aarne e Stith Thompson (AT). O proxecto de catalogación, financiado durante tres anos pola Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), insírese no Centro de Estudos Ataide Oliveira (CEAO), creado en 1995 por José J. Dias Marques e Cardigos na Universidade do Algarve para a recolla da Literatura Oral. Está investigadora, que dirixirá o Centro ata a xubilación en 2014, organiza con Paulo Correia un «Arquivo de narrativa tradicional portuguesa» (APFT), que despois de oito anos de investigación bibliografica, de análise e clasificación de etnotextos, publicados e inéditos, conseguiu rexistar perto de 7.000 versións en fichas individuais cos datos da súa localización e o número de clasificación. Hai contos abondo para facer un catálogo e en 2006 Cardigo publica o *Catalogue of Portuguese Folktales,* coa colaboración de Correia, na Academia Scientiarum Fennica de Helsinki, en inglés, para que os contos portugueses cheguen a ser coñecidos en todo o mundo. É o terceiro catálogo publicado no ámbito peninsular, despois dos catro volumes do *Catálogo tipológico del cuento folklórico español* de Julio Camarena e Maxime Chevalier, que ficou inconcluso, e do Índex tipològic de la rondalla catalana de Carme Oriol e Josep M. Pujol de 2003.[2]

Seguindo a estrutura do AT na edición de 1981, a comunmente utilizada nos índices de narrativa oral, a idea dos investigadores do CEAO foi a de inserir no seu catálogo a totalidade dos contos que tiñan recollidos no Arquivo ou, polo menos, o maior número. E, como xa fixera Julio Camarena no *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, ademais de utilizar a última versión do catálogo *The Types of International Folktales* (ATU) feita por Hans-Jörg Uther en 2004, co que clasificaron a meirande parte dos contos, Cardigos e Correia buscaron un número noutros catálogos para os contos que non atoparan catalogación en ATU. E foron buscar ao AT e a catálogos rexionais de diferentes países. Caso de non atopar un número adecuado ao conto en ningún deles, aqueles contos dos que tiñan dúas ou máis versións, foron clasificados cun novo número «Cardigos».

Con ese método están case clasificadas as sete mil versións recollidas no continente e nas illas de Madeira e Azores. E, ademais dos clasificados con ATU, no *Catalogue of Portuguese Folktales,* hai cincuenta tipos rescatados de AT, que foran suprimidos ou integrados en tipos misceláneos por Uther; vinte e tres clasificados con tipos propostos por Camarena e Chevalier; nove cos do catálogo español de

2 A versión inglesa, *Index of Catalan Folktales*, aparecerá en 2008, tamén na Academia Scientiarum Fennica de Helsinki.

Ralph S. Boggs; sete co catálogo de contos hebreos de Heda Jason e cinco co de contos mexicanos de Stanley Robe. Cento setenta e sete para os que non atoparon clasificación en ningún catálogo levan un número «Cardigos».

A publicación do *Catalogue* acadou o obxectivo proposto de dar a coñecer os contos portugueses aos folcloristas do mundo. Mais cumpría continuar a traballar no proxecto formulado por Paulo Correia de catalogar os contos dos diversos países lusófonos. E, con novo financiamento da Fundação, Correia, experto en clasificar etnotextos, puido coa axuda de «tarefeiros» (xente que traballaba por horas) transcribir e clasificar novas coleccións de narrativa oral portuguesas e de países lusófonos (Brasil, Cabo Verde, Mozambique, Angola, Guinea-Bissau, Timor Leste...) que chegaban en gravacións, en cintas e CDs, ao CEAO, que era xa un centro recoñecido de referencia en Europa. Analizáronse e clasificáronse centos de versións de narrativa oral que foron ampliando o Arquivo Português do Conto Tradicional (APCT) ata perto de 9500. A falta de recursos nos anos máis difíciles da crise financeira de Portugal demorou a conclusión do catálogo ata o ano 2014. Mais, os folcloristas do CEAO non buliron a levalo ao prelo, revisárono durante varios meses máis ata dar por concluídos en 2015 os dous grosos volumes de que consta o *Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses* (CCTP) con versións dos países lusófonos, que sae á luz en 2016 coa axuda do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT), do Fondo para a Ciência e a Tecnoloxía (FCT) e da Facultade de Ciências Sociais e Humanas da Unversidade do Algarve.

O primeiro volume de 953 páxinas, con cinco máis de mapas dos países da lusofonía, recolle en 1011 tipos os 9500 contos portugueses que garda o *Arquivo do Contos Tradicionais portugueses* (ACTP) e un número indeterminado de versións procedentes de países lusófonos. Estas non levan numeración de arquivo, teñen só a indicación do lugar de onde proceden, nas seccións correspondentes: Africanas, brasileiras, da India e de «Timor Leste». Hai outra sección para as versións literarias do tipo e varias páxinas de bibliografía actualizada.

Como no catálogo inglés de 2006, a meirande parte dos contos están clasificados con tipos ATU mais, neste, o número de catálogos que aparecen con tipos propios pasou de cinco a dezaoito. Hai cincuenta e oito rescatados de AT, trinta e tres tirados dos catro volumes de Camarena-Chevalier (Ca-Ch), quince do *Catálogo de contos galegos* (Noia), oito dos de Bogss e Jason, cinco dos de Robe, Hansen e González Sanz (Gonz), tres do catálogo francés (Del-Te), dous do sefardita (Habucha) e do de contos persas (Marz), e un tipo de cada un destes catálogos de contos: rusos (Andreiev), belgas franceses (Laport), belgas flamencos (Meyer), búlgaros (Roth), xudeo-persas (Soroudi) e *exempla* medievais (Tubach). Pola contra, os cento setenta e sete tipos «Cardigos» que había na primeira versión de 2006 reducíronse a noventa e catro, agora «Cardigos-Correia» (Car-Co). Son en total douscentos corenta e catro tipos 'non ATU', só vinte e sete máis que na edición inglesa. O que mostra que, malia ter aumentado o número de tipos e de catálogos «rexionais» (na terminoloxía folclórica), a redución de contos clasificados con «Cardigos» moderou o aumento. Concordando con Paulo Correia, eu tamén considero que a utilización de catálogos de diferentes áreas lingüísticas na clasificación de contos ten moita importancia porque, como el di «dão pistas para correspondências com contos de espaços lingüístico-culturais distintos» o que permite trazar posibles percorridos de cada conto.

O volume leva tres índices: un de tipos 'non ATU' repartidos polos respectivos catálogos dos que se tiraron, un «índice remissivo» que dá a listaxe de motivos que compoñen os contos e un terceiro coa listaxe dos concellos de Portugal, das illas de Madeira e das Azores, de onde proceden os contos. Unha importante base de datos que facilitará a elaboración de novos traballos, como o trazado de mapas coa distribución das distintas versiones nos lugares da recolla nos que se poderá seguir o percorrido de cada versión, ou outros traballos de narrativa comparativa entre diferentes áreas lingüísticas.

O segundo volume do *Catálogo*, que ten 895 páxinas, é unha antoloxía de seiscentas dezaoito versións dos contos-tipo clasificados no primeiro volume. Son unicamente versións procedentes de Portugal e das rexións autónomas. Nas primeiras páxinas do libro, preséntase a distribución de textos polos vinte distritos do territorio portugués, que nos mostran como a meirande cantidade de versións pertencen ós concellos do sur, do centro e mesmo do este, en comparanza coas escasas aparicións dos concellos do Norte. A razón pode estar na escaseza de antoloxías de narrativa oral da rexión Minhota mais tamén se debe á falta dunha recolla da oralidade por parte deo CEAO debida á distancia de Faro co Norte. Outro dos aspecto que me sorprende do *Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses* é a abundancia de contos marabillosos que ten, unha modalidade de contos practicamente perdidos da oralidade no resto de países da península.

Para rematar, quero engadir que para quen nos dedicamos á catalogación e ao estudo do conto folclórico nas distintas áreas lingüísticas da península ibérica, ou fóra, como no caso de Francia, Grecia, Israel, Brasil e Alemaña, o CEAO foi desde hai anos, grazas á dedicación desinteresada de Isabel Cardigos e Paulo Correia, un centro de acollida a onde iamos buscar información e resolver dúbidas. O CEAO ten acollido folcloristas de todo o mundo que se achegaban a Faro para aprender do traballo que alí se estaba a facer, para consultar os seus ficheiros ou para falar sobre a clasificación de etnotextos. Nese lugar de traballo, rigoroso e constante, puiden dispoñer das edicións dixitais do catálogo portugués e do ATU, e consultar catálogos rexionais difíciles de conseguir. Paulo deume sempre solución aos problemas que ía tendo na elaboración do *Catálogo tipolóxico de contos galegos* (2010) e non poucos contos foron clasificados con tipos «Cardigos». Estou certa de que sen o CEAO e os seus investigadores o traballo que fixen sería máis limitado. Só desexar que nun breve período de tempo o Arquivo de Contos Portugueses que garda en papel o CEAO sexa dixitalizado e posto na web a disposición dos usuarios de todas as partes do mundo.

Parabéns, pois, a Isabel Cardigos e a Paulo Correia polo seu excelente *Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses*. Unha obra que está a ser de grande utilidade para quen se compromete no difícil labor de poñer orde clasificatorio na narrativa tradicional do seu país, en especial para aquelas persoas que traballamos na área lusófona. O meu agradecemento especial para Paulo Correia por atender sempre e decontado ás miñas demandas.

Un catálogo máis da narrativa oral en Europa que debería ser tamén útil para a construción da comunidade dos europeos máis alá das fronteiras lingüísticas e facilitar o intercambio de valores sociais e coñecementos da intimidade humana, presentes neste patrimonio oral que desde tempos inmemoriais nos acompaña.

Mahiques Climent, Joan: *Els morts agraïts*. Manacor: Món de Llibres, 2016, 196 p.

Els morts agraïts

Rafael Beltran Llavador
Universitat de València

Qualsevol aproximació monogràfica a motius, temes o arguments (*tipus*) folklòrics és i serà sempre complexa. El llibre de Mahiques Climent, guanyador del Premi Ciutat de Manacor d'Assaig Antoni M. Alcover, 2016, des del seu títol ben suggeridor, *Els morts agraïts*, significa una arriscada aposta per aplicar una certa lògica del relat a un tema força desconegut, aposta engrescada i aplicada sense les restriccions formals que, a vegades, tenallen els treballs primerencs dins el camp de la rondallística. L'autor té experiència sobrada en l'estudi de les literatures clàssiques hispàniques, i, en concret, dins l'àmbit que ens afecta, ha treballat anteriorment amb rigor en relats i històries de difunts tractats per les cròniques, les llegendes i les ficcions. I aquí ens planteja un ambiciós recorregut per la rondallística catalana i europea, al voltant d'una frondosa espècie arbòria amb tantes ramificacions que resulta difícil tractar amb arguments expositius directes o diàfans. El tema de la mort dibuixa una línia bisectriu que travessa el cor d'un gran nombre de rondalles, atès que forma part essencial del pensament racional i simbòlic, i de molts relats que formen la mitologia de tots els pobles del món. I el tema del mort agraït seria una secció petita —gens menyspreable— al mig d'aquesta línia central o bisectriu. Una línia que, forçosament, s'esmuny i s'escola per diferents roquissars o estrets viaranys que condueixen a infinites branques. Dispersió positiva, perquè ens fa visitar passatges desconeguts. Tractant-se de morts, com és el cas, il·luminarà la tenebra dels àmbits descoberts, descrits i analitzats.

L'autor es proposa l'estudi d'un cicle de rondalles que empara com a eix central el motiu del mort agraït, classificat entre el núms. 505 i 508 per Aarne i Thompson,[1] classificació revisada per Uther.[2] El denominador comú d'aquests *tipus* o famílies de relats expressa, d'una banda, l'acte caritatiu d'un jove envers un difunt (el soterrament o el pagament d'un sepeli), i, d'altra, el casament de l'heroi amb una jove, després de superar tot un seguit d'obstacles i gràcies a l'ajut del difunt que havia auxiliat, és a dir, gràcies al mort que es mostra just i agraït. S'hi examinen una majoria de testimonis en català (unes quaranta «rondalles funeràries»), tot i que l'assaig situa aquesta rondallística i aquest llegendari dins la tradició folklòrica i la literària universal, des de l'època medieval fins avui. La relació dels arguments estudiats amb creences religioses, ritus funeraris i cultes de les ànimes permet ampliar l'abast de l'estudi a interpretacions històriques, antropològiques o socials. La reversibilitat de favors entre vius i morts és pròpia de totes les cultures teocèntriques (és a dir, de quasi totes les cultures) no només de les cristianes; de manera que la idea cristiana al voltant que el fidels hem de contribuir al descans o al ràpid passatge dels patiments dels difunts al llarg del seu trànsit cap al cel per

1 Aarne, Anti; Stith Thompson ([1928] 1973): *The Types of the Folktale. A classification and Bibliography*. Folklore Fellows' Communications 184. Hèlsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

2 Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Folklore Fellows' Communications 284-285-286. Hèlsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

mitjà d'oracions, però també de bones accions, es confirma com una idea universal, des del món pagà, com també ho seria la creença que els difunts intercedeixen i vetllen per nosaltres, i ens preserven dels mals.

Mahiques sembla cercar l'aproximació al tema dels morts agraïts amb la geometria latent d'un dibuix de cercles (capítols) que haurien d'anar concèntrics, de l'exterior a l'interior, dirigits cap a l'os o cor del tema, cap als arguments principals en la diana central. Tanmateix, tractant-se de temes folklòrics, aquest apropament ha ser per necessitat amb cercles exteriors, secants o tangents, però no —per impossibilitat— concèntrics o simètrics. El primer, més ample i exterior d'aquests cercles afectaria la relació del protagonista de les rondalles funeràries, és a dir, el jove heroi caritatiu, amb els seus benefactors (capítol II: «No només els difunts són agraïts»). El donador, ésser itinerant, a la recerca d'allò que li manca (amor, fortuna) ajudarà, en l'itinerari del seu viatge iniciàtic, el vellet o la velleta, o el desconegut, home o bèstia (a vegades un àngel, sovint un cavall), benefactors antropomòrfics o animals. El desconegut agraït podrà ser, doncs, un difunt, però també un sant, o la Verge, o el seu Fill, o una fada. Allò cert, en tot cas, és que el repàs d'algunes d'aquestes narracions, que Mahiques selecciona i comenta amb fluïdesa, ofereix un observatori distanciat per resseguir i comprovar com els arguments perpetuen una cadena de favors mutus, segons la qual el jove generós ajuda el difunt (o altre ésser viu) a fer el seu darrer viatge, mentre que, en paral·lel, ell emprèn un altre viatge, en el seu cas vital, iniciàtic, perillós i extraordinari, més enllà de la quotidianitat, per la qual cosa demanarà l'ajut sobrenatural de l'altre «viatger».

El cicle del mort agraït (capítol III), estudiat des de Gerould[3] fins a Belmont,[4] conté, en la més moderna classificació d'Uther, tres tipus bàsics: *The Grateful Dead* (ATU 505), *Prophecy Escaped* (ATU 506) i *Monster's Bride* (ATU507). En comú a tots tres, el viu costeja o fa possible la sepultura del difunt, que li havia estat negada per pobresa o deutes. Agraït, però amagat darrere l'anonimat, el difunt salva la vida del benefactor i li atorga mitjans per poder arribar a un estatus elevat (casar-se amb una princesa, etc.). La presentació i l'anàlisi del relat primigeni del *Llibre dels fets de Tobit* és essencial. El ritual de Tobies, qui pren cura del seu pare, Tobit, gràcies a la cremació del cor i el fetge d'un peix molt gros, amb un fum que fa fugir el dimoni, i li cura la vista amb la fel del mateix peix, es repetirà en diverses rondalles del cicle d'ATU 507, on l'esposa és posseïda per un ésser maligne i l'heroi la purifica, o bé seccionant-la a trossos, o bé cremant-la. L'exemple d'«Es cavallet de set colors» d'Alcover resulta del tot pertinent, si bé entrem, amb aquesta rondalla —em permet suggerir—, en relacions amb una altra sèrie de rondalles que es poden classificar com a 507, però també amb el tipus d'ATU 314 (*Goldener*) i que afectarien d'altres recollides pel mateix Alcover, com ara «En Mercè-Mercè» [1896], difícils de classificar (com reconeixen Grimalt i Guiscafrè, els seus editors), o castellanes, amb el mateix argument, com ara «El caballo de siete colores» de Juan de Ariza (1848). Rondalles que tenen precedents en les *Mil i una nits* (en la versió de Mardrus, de 1889) i testimonis de variants amb molta influència, com

3 GEROULD, Gordon Hall (1908): *The Grateful Dead. The History of a Folk Story*. Londres: David Nutt for the Folk-LoreSociety.

4 BELMONT, Nicole (1999): «La dette et le contrat. *Jean de Calais*: les versions du 'Mort reconnaissant' dans la tradition française». *Cahiers de Litttérature Orale*, núm. 46: 127-147.

ara «El gnom»o «L'aigua de la vida», dels germans Grimm, o en l'àrea del català, «Les tres princeses encantades», de Serra i Boldú, o «Esclafamuntanyes», d'Enric Valor. La mateixa manca de definició argumental clara amb el grup estudiat (Uther en planteja els entrecreuaments, dels dos tipus) crec que tindrien les històries relacionades amb la princesa deslliurada per l'esclavitud, que encapçala, en l'estudi de Mahiques, *L'histoire de Jean de Calais* (1723), de Madeleine-Angelique de Gomez. Indubtablement, hi és el motiu del mort agraït, però dins un relat que gira més aviat al voltant del tema de Constance o la donzella perseguida. És en aquest capítol on trobe una possible indefinició entre motius folklòrics i *tipus* (arguments) que hi hagués resultat molt útil (no entenc referència bibliogràfica que atribueix el *Motif-Index* de motius a Aarne i Thompson, quan és obra exclusiva del segon).

Al capítol IV («El mercader, el difunt i l'esclava») s'estudien vuit rondalles catalanes, l'argument de les quals pertany al tipus ATU 505, amb jove que despèn els diners per comprar la sepultura d'un home; després el jove, tirat de sa casa pels pares, lliurarà de l'esclavatge una noia, gràcies a l'ajuda del mort agraït. Especialment interessant (tot i que semble digressiu respecte al tema central del llibre) és el capítol sobre el reconeixement dels familiars a partir de la música, on porten a col·lació capítols extraordinaris d'obres medievals, com ara la versió castellana d'*El libro de Apolonio*, i tipus complementaris, com els de *La flor del panical*.

El capítol V, «Ritus i relíquies de difunts» dibuixa un altre cercle tangent que s'apropa al tema del cicle estudiat, fregant-lo encara de gaidó. El tema de l'enterrament és repassat, des del mite clàssic d'Antígona fins a les llegendes hagiogràfiques medievals i el *Recull d'exemples* d'Arnau de Lieja. Aquest darrer forneix, efectivament, un material inesgotable d'històries sobre difunts, enterraments, dimonis, venjances, etc. que l'autor coneix bé. El problema és que el tema del viatge dels difunts té tantes implicacions narratives i antropològiques que no es poden ni tan sols resumir en un capítol. Així, els comentaris de les versions de «Sa llàmpria meravellosa», d'Alcover, o «El ferrer de Bèlgida», de Valor, tot i que exposen el motiu del viàtic, resten insuficients i el lector es pot preguntar fins a quin punt en són representatives, entre desenes d'altres.

El capítol VI, «La profecia eludida» és el primer apartat que comenta el segon dels *tipus* estudiats (ATU 506: *Prophecy Escaped*), on, molt resumidament, el noi naix maleït per la profecia que diu que morirà penjat de jove; però ajudarà un desconegut o company (difunt o sant) que li tornarà el favor, salvant-li la vida i fent-li guanyar una princesa, amb la condició que aquesta siga seccionada (mig tallada). Mahiques estudia en aquest cas quatre rondalles en català, cinc en castellà i una de portuguesa. I examina la prova de l'amistat, amb especial atenció a algunes versions atípiques. El mateix tema i tipus segueix en el capítol VII («El penjat despenjat»). Com es reconeix, en els exemples estudiats «no hi ha cap mort agraït» (p. 112). L'estructura argumental, tanmateix, es manté. Les versions presentades, tant les dues versions còmiques d'Alcover com les presències plurals del motiu en el *Codex Calixtinu,* en l'*Espill* de Jaume Roig, o dins algunes llegendes urbanes, donen testimoni que es tracta d'una amplificació novament externa o tangencial al tema del mort agraït, que mereixeria un tractament específic, potser amb aportacions complementàries —per què no?— de la rica iconografia sobre penjats des de l'edat mitjana.

El capítol VIII, «Destí versus providència», continua desenvolupant els motius del tipus 506 *Prophecy Escaped*, ara amb tractament del tema del designi diví. L'autor ens prevé davant la temptació d'interpretar-lo des d'un punt de vista actual, de lluita entre la llibertat individual i el *fatum*. «La providència divina no erra mai i pot canviar el destí de les persones si és per un bé major» (p. 135). Les afirmacions de Mahiques, al voltant del fet que «en la literatura folklòrica són més importants l'heroi, la trama argumental i el desenvolupament de l'acció» que no les disquisicions morals (cita Voltaire), i que «els personatges que protagonitzen les versions del cicle del mort agraït tenen un cor bondadós, i precisament per això no es veuen desemparats i superats per un destí tràgic, atroç i inexorable» (p. 137), podrien ser matisades —també aprofundides— amb les aportacions d'altres, estudis sobre la rondalla catalana, i en especial amb el recent de Josep Temporal, que guanyà el mateix Premi de Manacor, el 2013, i que va publicar la mateixa editorial que publica el llibre de Mahiques.[5] La tesi de Temporal manifesta que la presència de la virtut en els personatges de les rondalles és més espontània que premeditada, perquè és una virtut natural. L'acció de les rondalles meravelloses s'hi concep com el resultat de la virtut i l'acompliment de la tasca pròpia de cada personatge, i les rondalles meravelloses palesen un reflex dels objectius de les accions amb sentit i del fi últim (teleològic), constitutius de la realitat humana.[6] Aquesta orientació teleològica, com la defineix Temporal, donaria raó i fonamentació antropològica i ètica precisament al tema important que planteja Mahiques: els personatges de les rondalles no poden ser tràgics, d'igual manera que tampoc es poden comparar els seus processos d'actuació amb les evolucions psicològiques dels personatges de novel·la o conte escrit.

El capítol IX tracta el tema de les filadores (ATU 501, *Three Old Spinning Women*), ben estudiat per José Manuel Pedrosa (es remet al seu treball) des del punt de vista antropològic. Tres versions catalanes importants (d'Alcover, Amades i Valor) són analitzades en col·lació amb deu d'hispàniques, moltes influïdes per la potent versió dels germans Grimm (la mateixa versió que s'inclou de Cecilia Böhl de Faber). Jaume Albero és el crític que ha analitzat més a fons, amb rigor i en la línia de Mahiques —pense— les rondalles de Valor.[7] Les conclusions tanquen el cercle més estret de l'assaig de Mahiques: «la devoció a les ànimes del Purgatori garanteix l'èxit de la felicitat de la protagonista [...]. Els vius ajuden els difunts amb els sufragis —misses, almoines, oracions, etc.— i els difunts també responen sol·lícitament, perquè els morts mai no deixen de ser agraïts» (p. 157).

Finalment, el capítol X («El favor i la promesa, a manera d'epíleg») examina —de manera potser una mica accelerada per arribar a articular unes bones conclusions— un altre grup de nou rondalles (set catalanes), on l'heroi promet al benefactor d'ultratomba que li donarà la meitat dels béns que ha de guanyar; en molts casos, el compliment de la promesa significa partir per la meitat l'esposa o el fill o els fills. En totes les versions la mà de l'executor és aturada abans de l'acte fatal. Però, efectivament, a diferència del relat de sacrifici bíblic —Abraham i Isaac—,

5 Temporal, Josep (2014): *Rondalla meravellosa i filosofia. Una fonamentació antropologicoètica*. Manacor: Món de Llibres.

6 Vegeu la ressenya de Gemma Lluch, dins *Estudis de Literatura Oral Popular*, núm. 4 (2015: 186-188).

7 Estudia «Les animetes», en *La memòria reinventada: l'univers rondallístic d'Enric Valor*. València: Alfons el Magnànim, 2012, p. 197-208.

desapareix el sentit dramàtic religiós, o la pietat de la llegenda o *exemplum* medieval, i tot passa dins el camp de la meravella. Per això l'ajudant ja no és un àngel del Senyor, sinó un mort agraït.

El llibre de Mahiques sobre els morts agraïts de les rondalles catalanes és alhora rigorós i clàssic, innovador i engrescador. És tot un repte l'aplicació d'una metodologia crítica no estrictament formalista en l'estudi d'un tema molt suggeridor i complex dins la rondalla meravellosa. I es fa des del coneixement i el respecte de tota la tradició d'estudis folklòrics, amb postulats amples i ambiciosos, que permeten l'avaluació i la contextualització històrica, l'aportació i el diàleg amb altres obres europees medievals i modernes, i que obrin la porta per a posteriors treballs de caire literari i antropològic.

SALES DE LA CRUZ, Mònica: *Quan les revistes conten rondalles*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016, 176 p.

Quan les revistes conten rondalles

M. Jesús FRANCÉS MIRA
Universitat d'Alacant

La professora de la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona) i estudiosa del folklore i l'etnopoètica, Mònica Sales, ha demostrat en un treball minuciós dividit en huit parts la importància d'aquesta matèria en les publicacions periòdiques catalanes del segle XIX, coincidint amb el moviment de la Renaixença que impulsa aquests interessos. Fet el buidatge bibliogràfic necessari per l'estudiosa i d'altres investigadors universitaris, abocat a la base de dades del projecte «Repertori Bibliogràfic de literatura popular catalana: el cicle romàntic» (RBLPC), es va haver d'acotar el corpus de treball al gènere de la rondalla en 28 revistes catalanes publicades al segle XIX (460 mostres que després han estat reduïdes per no complir totes amb els paràmetres de la rondalla com a tal). Sales explica que el fet d'escollir aquest gènere ha estat per continuar amb la tasca encetada pels estudiosos Carme Oriol i Josep M. Pujol en aquesta via que ha desembocat en el portal informàtic RondCat: Cercador de la rondalla catalana <http://rondcat.arxiudefolklore.cat>. L'ampliació, doncs, d'aquest portal per l'estudiosa ve per la via de l'anàlisi de dos tipus de rondalles: aquelles que estan catalogades amb l'índex internacional i que reben un número ATU (*The Types of International Folktales*, Uther 2004) i aquelles que no ho estan, amb la finalitat d'«observar quin tipus de rondalles tenien més interès (d'animals, meravelloses, religioses, de gegant beneit o contarelles), quins arguments eren els més difosos, quina funció tenien i també quins estudiosos les recollien i les publicaven i en quines revistes» (p. 16).

Per cloure el primer dels apartats, Sales fa un inventari de les fonts consultades en general per al projecte RBLPC, que ascendeixen a un total de 135 revistes (compreses en les dates seleccionades: del 1823 al 1893), de les quals 66 són les que han estat més vàlides per a la investigació i que arriben des de les diferents contrades catalanoparlants, així com d'altres. L'estudiosa també aporta les dades d'aquelles 74 revistes que no han format part del procés per no ajustar-se al que demanava l'esmentat projecte d'on naix i beu el present estudi.

La segona part del treball, tal com diu el títol «El folklore a Catalunya durant el segle XIX: una panoràmica», ajuda a entendre que en aquest segle es desperte un gran interès pel folklore en tot Europa, que va lligat al moviment del Romanticisme, després d'un segle XVIII que unia la cultura tradicional a un fort sentiment nacionalista. Aquest Romanticisme abocava sobre les esquenes del poble —entès com a rural— l'essència popular que es volia transmetre, però l'estudiosa sap «desmitificar el prejudici ruralista» (p. 28) mitjançant l'estudi de testimonis apareguts en la premsa del segle XIX, en què hi ha una doble via de recollida de material que denomina *directa* i *indirecta*: tal com exemplifica, o bé hi ha un transvasament d'informació de l'informant al recol·lector, o bé la informació arriba mitjançant material escrit de col·laboradors cultes. Arran d'açò, la investigadora trau a la llum la fidelitat o no dels investigadors d'allò que el poble ha testimoniat, amb defensors com Cel Gomis en contra d'altres detractors.

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 6, 2017, 155–159 | DOI: 10.17345/elop2017155-159
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

L'interès per la literatura oral a Catalunya s'implanta amb l'adaptació del Romanticisme en aquest territori, és a dir, amb la Renaixença, que busca l'essència del catalanisme mitjançant símbols que van des del món rural i pagès a la llengua, com els més destacats i lligats entre si. Tornem a la idea que la identitat nacional més pura es troba a través de la llengua en aquest context rural, propi de la concepció del folklore al segle XIX que progressivament anirà evolucionant. Els materials amb més suc seran les llegendes i les rondalles, tot i el primer interès dels estudiosos per les cançons, i es donaran a conèixer o bé per la via tradicional de les entrevistes directes o bé a través de cartes. Així, l'objectiu primer de «fer pàtria» amb aquesta recerca passarà a ser «matèria d'estudi» com a tal, i aniran formant-se al seu voltant generacions d'estudiosos. Sales va parlant-ne de tres, entre les quals la intervenció de Francesc Maspons i Labrós serà de gran rellevància. El canvi al·ludit es comprova quan la tercera generació veu necessari seguir un mètode d'estudi que marca un caràcter més rigorós de la matèria i ací entra en joc un altre canvi: la recerca individual per la col·lectiva mitjançant les associacions excursionistes que, com l'Associació d'Excursions Catalana, publica en el seu *Butlletí*, tal com il·lustra l'estudiosa, una circular amb una guia d'interrogatori que puguen seguir els membres que arrepleguen folklore per Catalunya. Els butlletins i, per tant, la premsa periòdica que difon la diversitat de literatura oral existent augmenta i així continuarà a les mans dels noucentistes.

L'autora continua el seu viatge d'indagació, ara centrant-se en la presència, la difusió i el contingut de la premsa catalana del segle XIX. Aquesta resulta ser molt nombrosa alhora que molt diversa pel que fa a temàtiques i es classifica en dos grups: revistes generals i revistes específiques, tant pel que fa al contingut com a l'àmbit d'expansió. L'estudiosa afirma que encara que no hi havia revistes centrades en el folklore i l'etnopoètica, era notable la inclusió d'aquests materials en les diferents publicacions al costat d'altres temes, unes publicacions amb gran acceptació del públic lector. El progrés d'aquesta matèria fa que no només hi apareguen mostres de tradició oral, sinó també reflexions sobre aquest progrés. La premsa del moment, a més, es fa eco del pas de la recerca individual a la col·lectiva mitjançant l'associacionisme, concretament a través de les associacions excursionistes, que combreguen amb la creació de seccions específiques per al folklore dins dels seus butlletins —per exemple «al *Butlletí Mensual de l'Associació d'Excursions Catalana*, la 'Secció de Folklore Català'» (p. 53).

Fent honor a un sentit de la divulgació didàctic, la investigadora mostra, prèvia explicació, una taula on sistematitza i cataloga les 15 revistes d'on ha pogut extraure les 127 rondalles amb què treballa, de les 28 revistes utilitzades en un primer moment per al present estudi (13 se n'han descartat per no contindre mostres d'aquest gènere). Davant la gran quantitat de materials propis de la literatura oral arreplegats en les diferents revistes buidades per al projecte RBLPC mencionat adés, l'autora, membre d'aquest, es veu en el deure de mostrar succintament quins són aquests materials amb l'aportació primera de l'article que l'erudit Cels Gomis publicà l'any 1884 en *L'Avens* per endinsar-se en la difícil tasca de sistematitzar la literatura oral del moment (una tasca que, com bé adverteix Sales, ja ha estat superada, però que s'ajusta a l'època matèria d'estudi). Aquesta tasca li serveix a l'autora per fer veure la classificació tan simple del gènere que li preocupa: una divisió a tres entre rondalles meravelloses, morals i per riure; també li serveix

per remarcar les paraules de Gomis respecte a les dificultats que els recol·lectors poden trobar-se a causa de les desconfiances que es desperten, minvades per l'accessibilitat que mostren les dones més grans, així com li serveix per parlar de les adaptacions terminològiques necessàries que s'hi han hagut de fer des d'aquell segle XIX a l'actualitat.

Fetes aquestes reflexions, l'estudiosa comença a esmicolar els diferents gèneres, definint-los quan considera convenient o bé especificant-ne els tipus, així com la seua presència en la premsa catalana del segle XIX, de manera que fa un recorregut per l'acudit, la cançó, la contarella, l'enigma, la llegenda, el mimologisme, la parèmia, el relat etiològic, la rondalla i la tradició. I s'hi remarca una idea: riquesa de revistes i de materials.

L'obtenció d'aquests materials suposa una tasca prèvia dels recol·lectors, un grup heterogeni quant a professions que, com bé destaca l'autora, demostra l'interès social per aquest «patrimoni immaterial». Per aquesta raó, hi ha una panoràmica d'aquest col·lectiu a partir de la dècada dels cinquanta del segle XIX, un col·lectiu que ja en la dècada dels seixanta augmenta l'aportació que fa a la premsa catalana del moment, fet que anirà *in crescendo*; que va augmentant en nombre en relació amb l'aparició de les societats excursionistes; que es caracteritza per ser autodidacta, i que pot jugar o no amb la seua identitat depenent de si utilitzen nom complet, sigles, pseudònims o el silenci. La panoràmica que esmentàvem després, Sales la concreta amb un repàs ara ja més centrat en les aportacions de rondalles en revistes que fan els diferents recol·lectors a partir de l'anàlisi de les diferents dècades des de la del cinquanta fins a arribar a la data límit establerta, el 1893. Un repàs, aquest, sistematitzat en una taula que tanca aquest apartat novament amb una visió més clara d'allò exposat: hi ha els noms dels recol·lectors, les rondalles aportades, la dècada en què ho han fet i la professió que desenvolupen. Així es mostra l'interès per aquest material d'un grup ben heterogeni, com dèiem, quant a oficis, i es destaquen noms com els de Manuel Milà i Fontanals o Francesc de Sales Maspons i Labrós.

Els apartats cinquè i sisè del present estudi formen un tàndem, ja que el primer pretén, sobretot, contextualitzar la rondalla pel que fa a l'època estudiada, amb l'especificació de quines rondalles entren en aquest estudi vertebrades en tres branques: rondalles catalogades en l'índex internacional, rondalles no catalogades i rondalles catalogades en el RondCat. El segon apartat del tàndem presenta un tast d'aquestes rondalles amb la selecció de la primera de cada apartat, de manera que es mostra l'estructura que presenta i els paràmetres, especialment pel que fa a la transcripció.

Quant a la contextualització del primer d'aquests dos apartats del tàndem, Sales recorda noms tan importants per a la rondalla com els germans Grimm, fidels a l'oralitat, precedits per les remodelacions que feia Perrault i seguits per la influència de Hans Christian Andersen com a imitador de les rondalles tradicionals. Així mateix, recorda les teories que buscaven l'origen mateix de la rondalla, on es remarca la transcendència de la teoria historicogeogràfica per la funcionalitat dels catàlegs tipològics que emprava. Açò du a l'estudiosa a parlar de la difícil definició del terme *rondalla* i a explicar els diferents subgèneres que engloba, des de la rondalla d'animals fins a la formulística. A més, torna a incidir, però ara de manera més específica, en el doble interès del segle XIX per la rondalla: seguir les

vel·leïtats del Romanticisme i centrar-se en allò intrínsec a la nació. Un material, aquest de les rondalles, que resulta difícil d'arreplegar per les inseguretats que crea en els informants pel públic que el pot escoltar.

Dues fites importants hi ha en aquest apartat: l'any 1853 Manuel Milà i Fontanals és el primer a parlar de la rondalla en la premsa catalana, concretament en *La Gaceta de Barcelona* mitjançant 18 resums de rondalles, precedits d'una reflexió en què exalça la versió oral enfront a l'escrita; l'última referència és de Carles Besolí, de l'any 1893, que publicà una versió de la rondalla «L'amor de les tres taronges» a *La Rena(i)xensa*. Per aquest marc és on es mou l'estudi present amb un resultat de 127 rondalles que l'autora ara distribueix entre «rondalles catalogades (85), rondalles no catalogades (35) i rondalles catalogades al web RondCat (7)» (p. 99) i que especifica en diferents taules, amb la peculiaritat de l'últim apartat, on la catalogació dels relats es fa a través de l'entitat «C—» en cas que hi haja dues versions d'un mateix argument. Aquest apartat finalitza amb una valoració conjunta en relació amb la tasca dels narradors i com del total de rondalles «només en 6 ocasions es dóna informació relacionada amb el narrador o la narradora en qüestió» (p.109); així com s'expressa la complexitat de fixar les rondalles, tema actualment resolt amb la fidelitat a la rondalla arreplegada, però que al segle XIX comportava parlar de diferents estils, en concret de tres: aquelles més fidels a l'oralitat i potser amb apunts sobre els informants; aquelles més literaturitzades per la mà del recol·lector, i aquelles incloses dins d'explicacions d'excursions o de la mateixa rondalla.

El segon apartat del tàndem que hem destacat ja hem comentat que és un tast de les rondalles arreplegades i, en concret, de la transcripció amb la corresponent versió original de «La merla» pel que fa a les rondalles catalogades, de «Lo bou d'or» dins de les no catalogades i d'«El criat llaminer» dins de les catalogades en el RondCat.

Així arribem al capítol que clou aquesta guia obligada dins dels estudis de literatura oral i, sobretot, de la rondalla amb un títol molt adient: «I rondalla contada, rondalla acabada». El seguit de conclusions comença amb el fet que l'estudi de la rondalla en la premsa catalana del XIX confirma l'interès de diferents generacions d'erudits per aquest material, i dos noms destaquen com a nexe d'unió entre unes i altres: Manuel Milà i Fontanals i Francesc Maspons i Labrós, idea que referma l'estudi de Joan Prat. Aquest treball també ha possibilitat fer una llista de 15 revistes que durant aquesta època arrepleguen material rondallístic (per exemple, *La Renaxensa*) enfront de 13 que contenen altres materials propis de la literatura oral però no rondalles (per exemple, el *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*). Així mateix, ha permès sumar, als 77 noms de folkloristes que arreplegava el RondCat, 16 més, i també ha permès classificar les rondalles amb un nou prisma depenent de l'estil de fixació dut a terme pels recol·lectors. Aquest estudi, ha suposat, a més, ampliar el corpus de rondalles ja conegut amb les 127 tractades, de les quals 19 són nous «tipus rondallístics en territori català —8 localitzats per primer vegada en l'àmbit dels Països Catalans i 11 localitzats per primera vegada al Principat de Catalunya» (p. 151). Així, mitjançant percentatges, l'autora classifica les 127 rondalles catalogades en els tres grups esmentats adés segons el seu subgènere, on la gran vencedora és la contarella seguida de la rondalla meravellosa. Però els percentatges també són emprats per fer una classificació segons les revistes on han estat publicades les rondalles, on la guanyadora és el *Calendari*

Català «ja que s'hi ha localitzat 65 rondalles i contarelles transcrites, editades i comentades al corpus que representen el 51% del total» (p. 154). I s'hi afegeix una dada més: l'any en què més rondalles es publiquen en la premsa catalana del segle XIX va ser el 1874.

Tota aquesta informació aportada i treballada al llarg del present estudi s'entén amb el gruix de referències bibliogràfiques que Mònica Sales aporta al final de l'obra i que referma la contundència d'aquest estudi, com ja dèiem, per al món folklòric i etnopoètic.

Notícies · News

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 6, 2017, 161–170 | DOI: 10.17345/elop2017161-170
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

XII TROBADA DEL GRUP D'ESTUDIS ETNOPOÈTICS «ETNOPOÈTICA, TERMINOLOGIA I MITJANS DE COMUNICACIÓ». Sueca, 11 i 12 de novembre de 2016

XII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics

Albert OLIVA RAMAL
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

Els dies 11 i 12 de novembre de 2016 va tenir lloc a Sueca, a l'Espai Fuster, la XII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics (GEE) organitzada per l'Institut d'Estudis Catalans, la Universitat d'Alacant, la Universitat de les Illes Balears, la Universitat Rovira i Virgili i l'Ajuntament de Sueca. El tema de la trobada fou «Etnopoètica, terminologia i mitjans de comunicació» i va reunir investigadors d'arreu dels Països Catalans amb la finalitat d'analitzar i tractar la presència de materials etnopoètics en els mitjans de comunicació i la terminologia usada en el camp d'estudi de l'etnopoètica.

La trobada es va inaugurar al matí del dia 11 amb la rebuda dels participants i la benvinguda oficial a càrrec de Víctor Labrado, Francesc Baldoví i Raquel Tamarit, alcaldessa de Sueca. Tot seguit, es va iniciar el primer bloc de comunicacions dedicat a «L'etnopoètica als mitjans de comunicació catalans», amb les presentacions de Josefina Roma (UB): «Mn. Francesc Baldelló i la difusió per ràdio i premsa del seu folklore litúrgic» i d'Albert Oliva (URV): «La difusió de la recerca folklòrica d'Eusebi Ribas Vallespinosa en la premsa comarcal i local de Valls de principis del segle XX». La tercera comunicació, aplegada en un segon bloc denominat «Qüestions terminològiques», va anar a càrrec de Vicent Vidal (UA), amb el títol «Etnopoètica, folklore, literatura popular: la denominació del camp d'estudi i de la matèria estudiada al País Valencià».

Després d'un descans, es van dur a terme les últimes comunicacions del matí, aplegades en el bloc «L'etnopoètica en els mitjans de comunicació illencs». Aquestes foren «El folklore a la revista mallorquina *Lluc* (1975-2000): entre la resistència i la vertebració del país», de Caterina Valriu (UIB); «Notes etnopoètiques al programa "Un lloc amb història" (IB3 Televisió)», de Tomàs Vibot, i «La Institució Pública Antoni M. Alcover i la difusió de les rondalles a través de la televisió i la ràdio», de Maria Magdalena Gelabert (UIB). Per acabar, Jaume Pérez, especialista en la figura i l'obra de Joan Fuster, va fer una visita guiada i comentada per les dependències de l'Espai Fuster, la casa que actualment alberga el llegat del gran i prolífic escriptor i assagista de Sueca, un dels intel·lectuals valencians més destacats del segle XX.

A la tarda, es van presentar les novetats bibliogràfiques i els últims materials etnopoètics publicats del grup. Emili Samper va parlar del número 4 d'*Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* (2015); del número 41 de la *Revista d'Etnologia de Catalunya,* segona època (2016), i de l'*Aplec de cançons populars catalanes de Cels Gomis i Mestre (1841-1915),* a cura de Salvador Palomar (2015). Maria Magdalena Gelabert va presentar *Cinc rondalles mallorquines d'Antoni M. Alcover (català-alemany)* (2015) i els darrers volums guanyadors del Premi Ciutat de Manacor d'Assaig (*Rondalla meravellosa i filosofia*, de Josep Temporal; *L'ofici i el do*, de Jordi Julià; *Els morts agraïts*, de Joan Mahiques, i *La revista Tresor dels Avis [1922-1928]*, de Margalida Coll). Francesc Gisbert, per la seva banda, va exposar

els continguts de la publicació *La Maria no té por* (2013), Carme Oriol va presentar el treball *Estudis de literatura popular (història i mètodes)* (2016) i Joan Borja va parlar de *Les llegendes secretes de Sara Llorens. Llegendes alacantines* (2016). Per últim, Joan-Lluís Monjo va presentar un avançament dels continguts del volum que recollirà les actes de l'XI Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics que va tenir lloc a Andorra l'any 2015.

La segona jornada de la XII Trobada va començar amb la comunicació «Revisió de terminologia etnopoètica al DIEC2», de Jaume Guiscafrè (UIB) i Josep Temporal. Seguidament, el GEE va celebrar l'assemblea anual en què es va acordar que la propera trobada del grup tindrà lloc a Manacor, els dies 17 i 18 de novembre de 2017, i també es va informar que el VII Curs de Cultura Popular s'organitzarà des de la Universitat Rovira i Virgili, el 19 i 20 d'octubre de 2017. En l'assemblea també es va decidir que es publicaran les actes d'aquesta XII Trobada i les curadores seran Anna Francés i M. Jesús Francés. Per últim, es va dur a terme la renovació parcial del grup gestor: Jaume Guiscafrè i Víctor Labrado continuen com a membres i s'hi incorpora Maria Magdalena Gelabert.

Després de l'assemblea, els assistents van poder gaudir d'una fantàstica paella a la Muntanyeta dels Sants, obsequi de l'Ajuntament de Sueca. Per cloure la trobada, el grup es va desplaçar fins a la ciutat de València, on va assistir a una partida d'escala i corda a l'històric Trinquet Pelayo, activitat que va servir de colofó de la XII Trobada del Grup d'Estudis Etnopoètics.

V Congresso Internacional do Romanceiro. Coimbra, 22, 23 i 24 de juny de 2017

V Congresso Internacional do Romanceiro

Salvador Rebés Molina
Grup d'Estudis Etnopoètics (Societat Catalana de Llengua i Literatura-IEC)

La transmissió cooperativa, a més de ser l'essència mateixa del folklore, constitueix un recurs imprescindible per a l'estudi del Romancer. També entre els especialistes hi ha d'haver una línia oberta de relacions, una xarxa informativa que connecti les diferents parcel·les territorials i lingüístiques, perquè tenim davant nostre una matèria massa complexa: transfronterera i domèstica; popular i erudita; antiga i contemporània, i literària, etnogràfica i musical alhora. Abans del I Coloquio Internacional, 1971 (Universidad Complutense de Madrid), dedicat a la tradició oral moderna, imperava una sola visió del gènere, circumscrita a la Literatura Espanyola dels segles xv al xvii. Aquell congrés, portat a terme per una generació excepcional i molt ben avinguda —la de Diego Catalán, Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman, Antonio Sánchez Romeralo i Braulio do Nascimento, a la qual s'adheriren el mestre Paul Bénichou i un jove Giuseppe Di Stefano, entre d'altres— fou un pas decisiu en la desclosa del nostre camp de recerca. No menys crucial havia de ser el II International Symposium, 1977 (University of California, Davis), on s'aprofundí en la bibliografia, l'extensió plurilingüística i la poètica del romancer, però, sobretot, s'hi presentà un model analític innovador «describiendo su articulación al nivel del discurso, al nivel de la intriga, al nivel de la fábula y al nivel actancial», amb paraules del seu impulsor, Diego Catalán. Per aquest camí van discórrer els dos col·loquis següents, 1982 (Universidad Autónoma de Madrid) i 1987 (El Puerto de Santa María). Des d'aleshores no s'havia celebrat cap congrés internacional, només simposis, certament remarcables, com ara el «Col·loqui sobre cançó tradicional», 1990 (Reus), l'«Encuentro internacional en homenaje a Paul Bénichou», 1999 (Sevilla), «El Romancero de la Gomera y el Romancero general a comienzos del Tercer milenio», 2001 (La Gomera) i, el més recent, «La edición del Romancero Hispánico en el siglo xxi», 2015 (Madrid).

Hem hagut d'esperar trenta anys, doncs, per gaudir d'aquest V Congresso Internacional do Romanceiro, fruit de l'esforç conjunt de la Universidade de Coimbra, el Centro de Literatura Portuguesa i la Fundación Ramón Menéndez Pidal. La conferència inaugural, «Escilas y Caribdis en la edición y estudio del Romancero hispánico», de Jesús A. Cid, va anar seguida d'un emotiu homenatge a Braulio do Nascimento, traspassat al setembre de 2016, en una sessió extraordinària moderada pel degà dels romancistes, Giuseppe Di Stefano. Hi intervingueren Pere Ferré, «A propósito dos "Processos de variação do romance" de Braulio do Nascimento»; Jerusa Pires, «Contribuição dos estudos de Braulio do Nascimento aos do Romanceiro no Brasil e na América Latina», i Lina Santos, «A variação no romance da tradição oral moderna portuguesa *Perseguição de Búcar pelo Cid*, uma perspetiva de análise».

Així com el Coloquio de 1971 va empènyer a l'estudi de la tradició oral i el de 1977 a l'anàlisi descriptiva, Coïmbra representa l'entrada formal del romancer dins l'era de la informàtica i les comunicacions en línia, amb dues sessions

específiques titulades «Romanceiro e cultura digital». Sobre això caldria destacar, principalment, l'«Arquivo do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna» (http://romanceiro.pt/), establert per Pere Ferré da Ponte, Sandra Botto *et alii*, i l'«Archivo Digital del Romancero de la Fundación Ramón Menéndez Pidal» (http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/archivodigital), que dirigeix Jesús A. Cid i que han presentat al congrés els seus col·laboradors Sara Sánchez Bellido i Álvaro Piquero. Així mateix, hem tingut notícia de l'actualització que prepara Suzanne Petersen per al lloc web «Pan-Hispanic Ballad Project» (<https://depts.washington.edu/hisprom>), on se centralitza i gestiona l'Índice General del Romancero (IGR), i hem conegut les expectatives de futur del «Fondo de Música Tradicional / Fons de Música Tradicional» (<https://www.musicatradicional.eu/ca/home>), dirigit per Emilio Ros-Fàbregas, de la Institució Milà i Fontanals (CSIC a Barcelona). A més, hem pogut constatar els avenços tècnics del «Riojarchivo», de l'Asociación Cultural Espiral Folk de Alberite (<http://www.riojarchivo.com/>), a càrrec de Javier Asensio. Al seu torn, Natália Albino Pires ha insistit en les virtuts de l'aplicació Ulisses, un IDE (Integrated Development Environment) que permet codificar, analitzar i editar qualsevol corpus baladístic. Fora de programa, el congrés ha servit per donar el ressò que mereix el *Boletín de Literatura Oral*, 1 (2017) (<https://dx.doi.org/10.17561/blo.vextra11>), coordinat per David Mañero Lozano i David González Ramírez.

Atesa l'alta demanda d'inscripcions, amb un balanç final de 56 participants, entre comunicacions i conferències, els organitzadors van optar per les sessions paral·leles (vegeu <https://congressoromanceiro.wordpress.com/>), de manera que haurem d'esperar les actes, que són en curs d'edició, si volem conèixer l'esdeveniment al detall. En qualsevol cas, la trobada de Coïmbra ha assolit amb escreix el nivell i els objectius previstos, tant per la categoria dels assistents com per la multiplicitat dels assumptes tractats: tecnologia digital; art poètica, anàlisi i edició crítica; temes geogràfics; gèneres afins al romancer; mentalitats i ideologies; *Cancioneros* i romancer anterior a l'era moderna; música, etc. Les aportacions vinculades a Catalunya han estat les següents: Joan Mahiques, «Romance y romancillo en la literatura catalana de los siglos XV-XVI», una reflexió ben encertada sobre la diversitat mètrica en aquell període; Helena Rovira, «El *Romance del enamorado y la Muerte* y otros textos afines en la literatura y el folclore catalanes», en referència als punts de contacte amb la *Peregrinació del venturós pelegrí ab les Cobles de la Mort*; Ramon Vilar, «Fisonomía musical de 10 canciones narrativas catalanas», reprenent les consideracions de Mn. Baldelló sobre els elements gregorians, i Salvador Rebés, «Versiones tradicionales no publicadas por Joan Amades». Per altra banda, sobre el Romancero de la Corona d'Aragó ens han parlat Vicenç Beltran, «Ya se asienta el rey Ramiro / ya se sienta a sus yantares», i el professor Giuseppe Di Stefano, en la conferència de cloenda «Entre ira regia y fin amor: el romance de Carlos de Viana y sus ecos». El cantant, musicòleg i medievalista Antoni Rosell va protagonitzar la cloenda musical amb el seu espectacle «Romanços», vuit temes interpretats *a capella*.

Confiem ara que no es faci esperar gaire el VI Congrés. Podrem dir així que Coïmbra ha estat, per damunt de tot, la represa venturosa i necessària d'una tradició.

Oralités, de l'enquête à l'écoute. Histoire des collectes et leurs usages (xixème – xxième siècles). Carcassonne, 12 et 13 septembre 2017

Oralités, de l'enquête à l'écoute

Sylvie Sagnes
Chargée de recherches CNRS, IIAC – Equipe Lahic (EHESS, CNRS)
Présidente de l'Ethnopôle GARAE

Née dans le sillage du romantisme, la collecte des archives orales se répand en France dans la seconde moitié du xixème siècle, les efforts ainsi déployés rejoignant ceux des lexicographes du Siècle des Lumières qui notaient, au détour de la traduction d'un mot, telles coutume, croyance ou pratique. Président à toutes ces collectes la déploration de mondes en voie de disparition, menacés par l'urbanisation, le désenclavement des campagnes, la scolarisation et l'intrusion de l'écrit. Garder une trace de tous ces « monuments », de toutes ces « survivances » sert alors le projet d'une histoire de l'humanité et d'une élucidation de ses origines, projet commun aux explorateurs, missionnaires et colonisateurs investis outre-mer dans des entreprises ethnographiques. De l'évolutionnisme au structuralisme, de la dialectologie à la sociolinguistique, les changements de paradigmes, d'objets et de méthodes n'épuisent pas par la suite l'intérêt des chercheurs pour les expressions orales, si bien que de nos jours, le collectage, facilité par les moyens techniques à notre disposition, est encore et plus que jamais pratiqué. Ce faisant, comme hier, le chercheur n'a pas l'exclusive de cette saisie, non plus que des usages de ces archives, le travail s'inscrivant alors, selon des modalités qui varient d'un projet à l'autre, dans une démarche de conservation et de valorisation, confortée aujourd'hui par la promotion de la notion de « patrimoine culturel immatériel ». C'est cette histoire plurielle et toute en nuances que proposait de parcourir l'Ethnopôle GARAE (Groupe audois de recherche et d'animation ethnographiques) au cours du colloque *Oralités, de l'enquête à l'écoute. Histoire des collectes et leurs usages (*xixème *–* xxième *siècles)*, dont l'ambition était d'offrir la parenthèse de réflexivité que requiert pareil objet qui ne cesse de se réinventer, quoique depuis longtemps et intensément investi. Pour l'appréhender, et sans prétention d'exhaustivité, trois axes ordonnaient le propos : langues, littérature orale, mémoires orales.

L'atelier « langues » a fait état de quelques-unes des initiatives qui, du xviiième siècle à nos jours, dénotent d'un intérêt toujours renouvelé pour les dialectes. Si les modalités de mise en forme des résultats (dictionnaires, atlas linguistiques, corpus d'archives orales) ne varient guère au fil du temps, les préoccupations au fondement des enquêtes font quant à elles montre de sensibles variations. Ainsi, les curiosités ethnographiques dont peuvent se teinter les travaux des lexicographes du siècle des Lumières (Astruc, Boissier de Sauvages, Bonet, Séguier) ont-elles par la suite fait place à des approches en termes de phonologie historique et de géolinguistique (*Atlas linguistique de France* d'Edmont, dit *ALF*), et plus récemment aux aménagements basilectaux (Atlas linguistique du landin des Dolomites et des dialectes limitrophes), ou encore à la dimension syntaxique des parlers oraux. Ce faisant, le renouvellement des centres d'intérêt, loin de rendre caduques et inutilisables les collectes plus anciennes, autorisent plus d'une revisite. Ainsi en va-t-il

du programme SYMILA (Syntactic Microvariation of in the Romance Languages of France), attaché à la découverte du contenu syntaxique caché de l'*ALF*. L'atelier a par ailleurs rendu compte des opérations de patrimonialisation dont tous ces fonds peuvent faire l'objet quand bien même la vocation patrimoniale n'est pas première, comme elle peut l'être, au contraire, s'agissant d'entreprises plus récentes à l'instar de re-Tramontana. C'est le cas des Archives de la parole, fondées par le linguiste Ferdinand Brunot en 1911, aujourd'hui numérisées et accessibles en ligne, dans Gallica (BnF) et désormais dans Europeana.

Les communications consacrées à la littérature orale ont de leur côté mis l'accent, moins sur les collectes elles-mêmes (leur contexte historique, leurs protagonistes, leurs motivations, leurs résultats), que sur les sources qui en sont issues, pour souligner d'abord la diversification de leur nature avec la généralisation du recours au magnétophone dont les collecteurs, de retour sur le terrain dans le sillage des mouvements régionalistes des années 1970 et 80, ont fait grand usage. L'on s'est également accordé à faire observer le foisonnement des matériaux, dont participent de nouvelles générations de collecteurs (par exemple les étudiants des classes de folklore et de littérature orale du programme de Philologie catalane à Tarragone) aussi bien que les bibliothèques numériques qui mettent à la disposition de tous des trésors jusqu'alors peu accessibles. Les intervenants ont mis en évidence le souci d'intégration de ces matériaux plus ou moins nouveaux, et ce, à différents niveaux : l'inventaire et le catalogage (Catalogue français du conte, Arxiu de Folklore de la Universitat Rovira i Virgili), l'étude des contes et plus globalement de la littérature populaire, sans oublier la transmission dont la nécessité prend un nouveau tour, à l'heure où s'en mêlent des évolutions diverses, les unes propres au domaine (la professionnalisation des conteurs et la spectacularisation de la performance portée à la scène), les autres plus générales (le triomphe de la notion de PCI).

De même que les deux précédentes sessions, l'atelier « Mémoires orales » est revenu sur le tournant numérique et sa capacité à insuffler un second souffle aux enquêtes les plus anciennes, dont les résultats peuvent être cités, contextualisés et réutilisés par des publics diversifiés. Quel que soit leur âge, les matériaux concernés s'avérant souvent personnels et donc sensibles, leur diffusion suppose le respect d'une éthique et de règles, lesquelles sont encore en bonne part à inventer, compte-tenu de la relative nouveauté des contextes d'usage (une bibliothèque numérique, une exposition ou une création théâtrale). L'autre point fort abordé concerne l'implication, non plus seulement des informateurs, mais de l'ethnologue dans la redistribution de la parole sollicitée, corollaire de la dimension politique reconnue à l'oralité et à l'expression mémorielle. Favoriser le réveil d'une communauté soit disant « endormie » tout en encourageant sa résistance au récit dominant de l'histoire, faire réfléchir à la vie politique et sociale d'un lieu, enclencher une démarche citoyenne en même temps qu'une muséologie testimoniale constituent autant d'occurrences d'une approche pragmatique de la recherche à laquelle l'objet mémoire semble singulièrement prédisposer.

Archives as Knowledge Hubs: Initiatives and Influences. Estonian Folklore Archives 90. Tartu, 25–28 September 2017

Archives as Knowledge Hubs: Initiatives and Influences

Ave Goršič
Research Fellow, Estonian Literary Museum, Estonian Folklore Archives
(Co-Chair of the SIEF Working Group on Archives)

The Estonian Folklore Archives (EFA) of the Estonian Literary Museum celebrated its 90 fruitful years with an international conference "Archives as Knowledge Hubs: Initiatives and Influences" on September 25–28 in Tartu, Estonia. The bilingual opening day featured an opening plenary session given by Mall Hiiemäe (EFA) and several presentations – double numbers of folkloristic journals with guest editors from the EFA – "Mäetagused" 66, 67 (editor Mall Hiiemäe) and the Estonian English-language "Folklore" 67, 68 (editor Janika Oras). Also, Helen Kõmmus from the Estonian Folklore Archives presented brand new CD-DVD set *Hiiumaa rahvalaulud, pillilood ja tantsud (Helisalvestusi Eesti Rahvaluule Arhiivist 11)* (Traditional Songs, Instrumental Pieces and Dances of Hiiumaa [Recordings from the Estonian Folklore Archives 11]). There were also openings of two exhibitions – Aivo Põlluäär (EFA) composed a photo exhibition of most "liked" photos from EFAs Facebook page and Reet Hiiemäe from the Folklore department of the Literary Museum introduced an exhibition on censuring of the archival manuscripts at the Estonian Literary Museum.

"Archives as Knowledge Hubs" underlined the role of cultural archives as mediators of knowledge between various times, interest groups, and communities with focus on the different aspects of the processes present in the lifecycles of archives and the roles of individuals, institutions and ideologies in creating and forming these processes. This theme brought together over 40 presentations from Europe, North America, South America and Australia.

The three plenary sessions of the conference were given by Mall Hiiemäe, Sadhana Naithani (India) and Dace Bula (Latvia). In their presentations, each of them showed the influence of folklorists and their work, ideologies and societal processes, and the restrictions and impacts these agents bring on the work conducted by folklore archives and on folklore studies in general.

The conference formed into nice sections according to the topics of presentations – archives, society, community; archives and digital challenges; dance; music; individuals and archives; meanings, concepts, actions; historic persons/events and archives; nations, culture and folklore. Presenters addressed the histories of particular folklore archives and specific nature of certain collections there (e.g. minority folklore), the different levels of necessity and value of culture/tradition archives for researchers and communities, reflections of cultural and ideological processes in society through archival collections and the influence of technology on the exchange and gathering of knowledge.

The fole of folklore, folkloristics and folklore archives in and for the society were indeed the main topics addressed in presentations, offering different examples of the paths taken previously and discussing the possible ways for the future, in the digital era. Involving communities via collecting portals, using

crowd-sourcing and harvesting websites has become a normality, offering the archives a way to reach further, to new collaborations, but bringing about the questions of what, why and how to collect and preserve. There are still individuals, groups, shifts in society and cultural scene, and ideological changes determining the nature of folklore items today, but the need for quicker feedback has brought into foreground the questions of guarding personal and sensitive data more than perhaps before. Not to mention another normality for archiving and research – the lack or existence, and the extent of funding, which in turn also determines the possibilities and changes for folklore archives as knowledge hubs.

Inspite of all the lacks, gaps and hurdles, there is a drive within the folklore archives to continue being these particular and special knowledge sources, gateways, stations or hubs – by continuously collecting, preserving, disseminating, researching and, last but not least – supporting one another.

In this spirit of support and collaboration, "Archives as Knowledge Hubs" also hosted a meeting of representatives from the Network of Nordic and Baltic Tradition Archives. Those present gave an overview of the state of play of their archives and future undertakings. Also, the National Folklore Collection from Dublin and several Nordic folklore archives not present sent in their reports by e-mails. During the meeting, future conferences were decided upon. The next conference of the Network of Nordic and Baltic Tradition Archives together with the SIEF Working Group on Archives will take place in Vilnius in autumn 2018. In addition, the members of the network discussed joint projects to be initiated in 2018 and the networks' plans for the next couple of years.

Conference guests also had the opportunity to explore the funds of the Estonian Folklore Archives, experience ghost stories by Ronk Ronk Tours and enjoy a visit to the Estonian National Museum.

In accordance with the digital era, the "Archives as Knowledge Hubs" had several Skype presentations and was streamed live online. The conference can be relived at <http://www.uttv.ee/otsing#sona=archives>. The conference was organised by the Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum in collaboration with the Network of Nordic and Baltic Tradition Archives and the Centre of Excellence in Estonian Studies.

The organisers would like to thank colleagues from near and far for attending, following us online, for the good wishes, provoking questions and thoughts and insights into their work and the different yet similar folklore archives!

Normes per a la tramesa i publicació d'originals

La revista *Estudis de Literatura Oral Popular* publica aportacions científiques originals. El Comitè Científic, amb l'assistència del Consell de Redacció i d'especialistes aliens a la Universitat Rovira i Virgili, valora els originals entregats i aprova la conveniència o no de la seva publicació.

Els treballs han de complir les normes següents per a la seva publicació:

1. Llengua

   Els articles poden estar escrits en català, anglès, aragonès, castellà, francès, gallec, italià, occità i portuguès.

2. Extensió

   (a) articles: 8.000 paraules, incloent bibliografia, annexos i figures (gràfics, fotografies, mapes, etc.); en l'apartat Dossier monogràfic els coordinadors poden establir extensions diferents;

   (b) notícies: 1.000 paraules;

   (c) ressenyes: 3.000 paraules;

3. Títol i autoria

   (a) títol inicial (en lletra Times New Roman (TNR), mida 14, en negreta i centrat);

   (b) nom i cognoms de l'autor o autors (en cursiva), nom de la institució a la que pertanyen i adreça de correu electrònic (en lletra TNR, mida 12, centrada).

4. Resums i paraules clau

   (a) resum, en l'idioma original del text i en anglès, de 200 paraules, que mostri els continguts i els resultats del treball (en lletra TNR, mida 10, en cursiva, alineat a la dreta i a l'esquerra i interlineat senzill);

   (b) cinc paraules clau en l'idioma original del text i en anglès per facilitar la indexació de l'article (en lletra TNR, mida 10, en cursiva, alineat a la dreta i a l'esquerra i interlineat senzill);

5. Format i tipografia:

   (a) configuració de la pàgina: DIN A4 (21 x 29,7 cm) amb tots els marges de 2,5 cm;

   (b) el cos del text ha d'estar escrit en lletra TNR, mida 12, alineat a la dreta i a l'esquerra i amb un interlineat d'1,5 línies;

   (c) els títols de les seccions i subseccions han d'anar numerats (1, 2, 2.1, etc.), han d'estar escrits en lletra TNR, mida 12 i en negreta.

   (d) les notes també han d'estar escrites en lletra TNR, però amb mida 10 i interlineat senzill;

   (e) els paràgrafs no s'espaiaran i s'introduirà un sagnat de 0,5 cm. a l'inici, excepte en el primer paràgraf de cada secció, que no tindrà sagnat;

   (f) les pàgines han d'anar numerades i incloure les notes al peu de cada pàgina i les referències bibliogràfiques al final del text;

(g) es faran servir les cometes angulars, del tipus « ».

6. Cites

(a) totes les cites, directes o indirectes, han de remetre a la bibliografia final.

(b) les cites textuals inferiors a quatre línies aniran en el cos de text, en lletra rodona i entre cometes; si són més de quatre línies, aniran com a paràgraf a part, en lletra rodona i sense cometes, amb un cos de lletra TNR 10, interlineat senzill i un sagnat d'1 cm.

7. Referències bibliogràfiques

(a) per a les citacions en el cos del text, s'usarà el sistema autor-data, amb el primer cognom de l'autor (dins o fora del parèntesi) seguit de la data i, després de dos punts, el número de la pàgina citada o l'interval de pàgines: (Cognom data: pàgina), (Cognom data), Cognom (data: pàgina).

(b) només s'usarà el segon cognom quan a la bibliografia hi aparegui més d'un amb el mateix cognom;

(c) en el cas de fer referència a més d'una obra del mateix autor i any, s'usaran lletres en minúscula després de la data;

(d) si l'obra té més d'un autor (fins a tres), se separaran els noms mitjançant punt i coma. A partir de quatre autors només s'inclourà el primer seguit de *et alii*.

(e) les referències bibliogràfiques apareixeran ordenades alfabèticament al final, amb el text justificat i sagnia francesa d'1 cm. Per norma general, el cognom de l'autor s'escriurà en versaletes. Les referències s'adaptaran als exemples següents:

i) Llibres: Cognom, Nom (any): *Títol*. Col·lecció. Lloc d'edició: Editorial.

Exemple: Oriol, Carme; Josep M. Pujol (2008): *Index of Catalan Folktales.* Folklore Fellows' Communications 294. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

ii) Capítols o apartats de llibres: Cognom, Nom (any): «Títol del capítol». Dins Nom Cognom (ed.): *Títol del llibre.* Lloc d'edició: Editorial, p. x-y.

Exemple: Dégh, Linda (1972): «Folk narrative». Dins Richard M. Dorson (ed.): *Folklore and folklife. An introduction.* Chicago/London: The University of Chicago Press, p. 54-83.

iii) Articles en revistes o publicacions periòdiques: Cognom, Nom (any): «Títol de l'article». *Títol de la Revista* núm. x (data): y-z.

Exemple: Pujol, Josep M. (1994): «Variacions sobre el diable». *Revista d'etnologia de Catalunya* núm. 4 (febrer 1994): 44-57.

iv) En els documents que es poden trobar a Internet, s'haurà d'indicar, a més de la citació correcta, l'adreça sencera i la darrera data d'accés.

Exemple: *RondCat: cercador de la rondalla catalana.* Arxiu de Folklore. Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili <http://www.sre.urv.cat/rondcat> [data de consulta: novembre de 2011].

8. Il·lustracions

Si l'article conté il·lustracions, aquestes s'han de lliurar de manera independent i han de tenir la qualitat suficient per a ser reproduïdes. Poden enviar-se en suport informàtic, en els formats més usuals (preferentment .jpg) i s'haurà d'indicar on posar-les.

9. Sistema de selecció

Els articles rebuts que compleixin les normes assenyalades seran informats anònimament per dos avaluadors i, en un termini màxim de tres mesos, es comunicarà als autors l'acceptació o no de l'original. Ambdós informes hauran de ser positius per tal que l'article sigui publicat; si un no ho fos, s'enviarà el text a un tercer avaluador, el dictamen del qual serà decisiu.

10. Condicions d'edició

Tot article que no acompleixi els requisits de format, de presentació, contingut, termini o adequació i correcció lingüística, serà retornat al seu autor. La publicació a la revista no dóna dret a cap mena de remuneració.

11. Responsabilitat i acceptació per part dels autors

L'autor és l'únic responsable del contingut de l'article. La presentació d'un original a la revista *Estudis de Literatura Oral Popular* comporta l'acceptació de totes aquestes normes per part de l'autor.

12. Difusió

La revista es difon a través d'Internet sota llicència Creative Commons i en format paper amb impressió per comanda.

13. Enviament d'originals

S'enviaran en suport informàtic, preferiblement en format Word (.doc), a través de correu electrònic, o bé en format paper i electrònic a:

Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Avinguda de Catalunya, 35
43002 Tarragona
folk@urv.cat

Guidelines for authors

The journal *Studies in Oral Folk Literature* publishes original scientific papers. The Scientific Committee, with the assistance of the Editorial Board and specialists from outside the Universitat Rovira i Virgili, assesses the papers submitted and decides whether or not they are suitable for publication.

If they are to be published, the papers must conform to the following guidelines:

1. LANGUAGE

The papers can be written in Catalan, Aragonese, English, French, Galician, Italian, Occitan, Portuguese or Spanish.

2. LENGTH

(a) Articles: 8,000 words, including bibliography, annexes and figures (graphics, photographs, maps, etc.). The coordinators may allow different lengths in the monographic section.

(b) Notes: 1,000 words.

(c) Reviews: 3,000 words.

3. TITLE AND NAME OF AUTHOR

(a) Initial title (14-point Times New Roman [TNR] font, bold and centred).

(b) Name and surnames of the author or authors (in italics), name of the institution to which they are affiliated and e-mail address (in 12-point TNR font and centred).

4. ABSTRACTS AND KEY WORDS

(a) Abstracts should be in the same language as the text and in English, 200 words long, and reveal the content and the results of the work (in 10-point TNR font, in italics, justified left and right, and single-spaced.

(b) Five key words in the same language as the text and in English to make it easier to index the paper (in 10-point TNR font, italics, justified left and right and single-spaced).

5. FORMAT AND TYPOGRAPHY

(a) Configuration of the page: DIN A4 (21 x 29.7 cm) with 2.5 cm margins.

(b) The body of the text must be written in 12-point TNR font, justified left and right with 1.5 line spacing.

(c) The headings of all sections and subsections must be numbered (1, 2, 2.1, etc.), and written in 12-point, bold TNR font.

(d) Notes should also be written in TNR font, but 10 point and single-spaced.

(e) Paragraphs shouldn't be blocked and the first line indented by 0.5 cm, except in the first paragraph of each section, which will not be indented.

(f) The pages must be numbered and include the notes at the foot of each page and the bibliographical references at the end of the text.

(g) All originals presented in Romance languages should use angle quotes (« »).

6. Quotes

(a) Every quote, direct or indirect, will reappear in the final bibliography.

(b) Quotes that are less than four lines long need to be incorporated into the text, in round type and enclosed in quotation marks; if they are more than four lines long, they must be set off as a different paragraph, in round type and without quotation marks, in 10-point TNR font, single-spaced and indented by 1 cm.

7. Bibliographical references

(a) For quotes in the body of the text, use the author-date system, with the first surname of the author (before or inside the bracket) followed by the date, a colon and the number of the page (or page range) cited: (Surname date: page), (Surname date), Surname (date: page).

(b) The second surname will only be mentioned if there is more than one author in the bibliography with the same surname.

(c) Should references be made to more than one work by the same author from the same year, lower case letters will be placed after the date.

(d) If a work has more then one and up to three authors, the names will be separated with a semicolon. If there are four or more authors, only the first name will be mentioned followed by *et alii*.

(e) The bibliographical references will be put in alphabetical order at the end, the text must be justified and hanging indented (1 cm.). As a general rule, the author's surname will be in small capitals. The bibliographical references must follow the examples below:

i) Books: Surname, Name (year): *Title*. Collection. Place of publication: Publisher.

Example: Oriol, Carme; Josep M. Pujol (2008): *Index of Catalan Folktales*. Folklore Fellows' Communications 294. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

ii) Chapters or book sections: Surname, Name (year): «Title of the chapter». In Name Surname (ed.): *Title of the book*. Place of publication: Publishers, p. x-y.

Example: Dégh, Linda (1972): «Folk narrative». In Richard M. Dorson (ed.): *Folklore and folklife. An introduction*. Chicago/London: The University of Chicago Press, p. 54-83.

iii) Articles in journals or periodicals: Surname, Name (year): «Title of the article». *Title of the Journal* no. x (date): y-z.

Example: Pujol, Josep M. (1994): «Variacions sobre el diable». *Revista d'etnologia de Catalunya* no. 4 (February 1994): 44-57.

iv) For documents that can be found on Internet, as well as the correct citation , give the full address and the last date of access.

Example: *RondCat: Catalan Folk Tales Search Engine*. Folklore Archive. Department of Catalan Studies of the Universitat Rovira i Virgili <http://www.sre.urv.cat/rondcat> [last access: November 2011].

8. Illustrations

If an article contains illustrations, they should be submitted separately and must be of sufficient quality to be printed. The can be submitted in the most common electronic formats (preferably .jpg) and instructions about where they are to appear must be given.

9. Selection process

The papers submitted that follow the guidelines described above will be reviewed anonymously by two reviewers and, within a maximum of three months, authors will be told whether their papers have been accepted for publication or not. Both of the reviewers' reports must be favourable if the paper is to be published; if one of the reviews is not favourable, the text will be sent to a third reviewer, whose decision will be final.

10. Conditions of publication

All papers that do not comply with the requirements of format, presentation, content, deadlines or appropriateness or accuracy of language will be returned to their authors. Publication in the journal does not involve any form of remuneration.

11. Responsibility of the authors

The authors are exclusively responsible for the content of the article. Submitting an original paper to the journal *Studies in Oral Folk Literature* means that authors must accept all these requirements.

12. Publication

The journal is published online under a Creative Commons licence and will be printed on demand.

13. Submission of originals

All originals must be sent in electronic format, preferably Word (.doc), by e-mail, or in electronic and paper format to the following address:

Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Avinguda Catalunya, 35
43002 Tarragona
folk@urv.cat

Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

ISSN: 2014-7996 | http://revistes.publicacionsurv.cat/index.php/elop

BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Informació del subscriptor

Nom: ....
Cognoms: ....
Institució: .... CIF: ....
Direcció: ....
Població: .... Província: ....
Codi postal: .... País: ....
Adreça electrònica: ....
Telèfon: ....

Data: .... Signatura: ....

Subscripció

☐ Tarifa bianual (2 números): 20 €

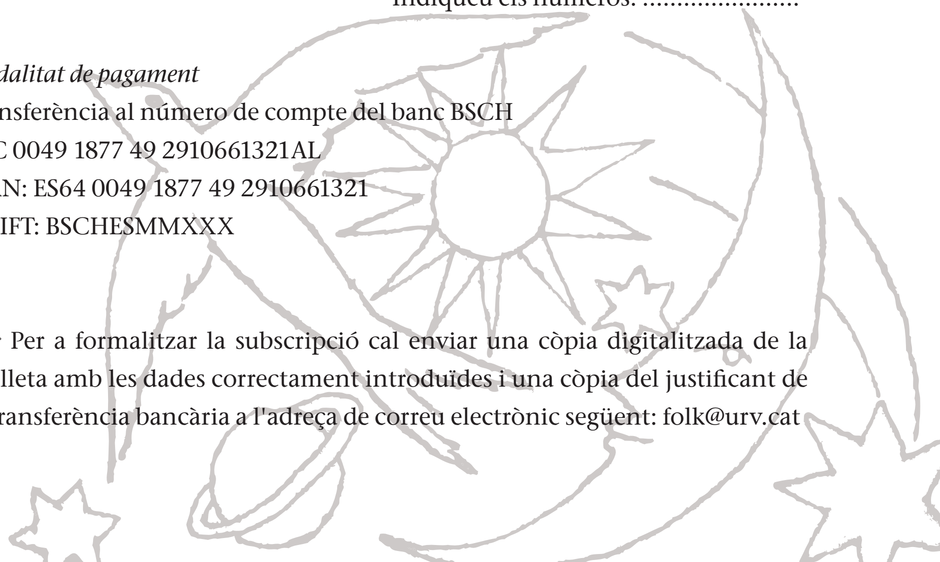
Números solts

Preu per exemplar: 12 €
Indiqueu els números: ....

Modalitat de pagament

Transferència al número de compte del banc BSCH
C/C 0049 1877 49 2910661321AL
IBAN: ES64 0049 1877 49 2910661321
SWIFT: BSCHESMMXXX

☞ Per a formalitzar la subscripció cal enviar una còpia digitalitzada de la butlleta amb les dades correctament introduïdes i una còpia del justificant de la transferència bancària a l'adreça de correu electrònic següent: folk@urv.cat



Dones i folklore

Aquest número de la revista, dedicat a «Dones i folklore», pretén reivindicar el paper que han tingut (i tenen) les dones en la història del folklore. Els set articles que en formen part presenten el paper actiu desenvolupat per les dones com a estudioses i transmissores de la literatura popular així com el seu rol com a personatges. L'objectiu no és altre que donar a conèixer, des de l'àmbit acadèmic, la seva importància.

Women and folklore

This edition of the journal has the theme "Women and folklore" and examines the active role that women have played (and continue to play) as scholars in the history of folklore, as transmitters of folk literature, and as protagonists in folk tales. The aim of the seven articles is none other than to provide an academic analysis of the importance of women to the discipline as a whole.



http://revistes.urv.cat/index.php/elop

ISSN: 2014-7996
DOI: 10.17345/elop